

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I



ARTE COLECTIVO NEOPOP EN EL MADRID DE LOS 90

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Almudena Baeza Medina

Bajo la dirección del doctor

Jaime González de Aledo Codina

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2706-9

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DIBUJO I

ARTE COLECTIVO NEOPOP EN EL MADRID DE LOS 90

Almudena Baeza Medina

Director de la Tesis Doctoral: Jaime González de Aledo Codina

ÍNDICE

1 Prefacio

1.1 Introducción.....	3
1.2 Metodología.....	8

2 Grupos en el Madrid de los 90

2.1 Dos propuestas para clasificar a los grupos	
2.1.1 Traperos contra Proyectistas.....	13
2.1.2 Entusiastas contra Racionales.....	23
2.2 Los grupos entusiastas en el Madrid de los 90	
2.2.1 Presentación de los grupos y conexiones entre ellos.....	39
2.2.2 Los grupos entusiastas como encarnación colectiva del espíritu neopop	49
2.2.3 Cronología.....	54

3 Análisis de los grupos

3.1 Medios.....	58
3.1.1 Fotografía.....	67
3.1.2 Pintura.....	84
3.1.3 Performance.....	103
3.1.4 Obra múltiple.....	121
3.1.5 El uso de medios pop proporciona una estructura a la obra colectiva...	134
3.2 Temas	
3.2.1 Política, identidad femenina y definición de lo español.....	141
3.2.2 Infancia, adolescencia y cultura juvenil.....	185
3.2.3 Tecnología y era espacial.....	298
3.3 Tácticas comunitarias sobre las que se fundamenta cada grupo	
3.3.1 Estrujenbank.....	312
a. Costumbrismo	
b. Alegorías populares	
c. Política cultural	
3.3.2 Preiswert.....	366
a. Plantillas humorísticas	
b. Acciones en la calle	
c. Comunicados y ocupación de espacios públicos	
3.3.3 Libres Para Siempre.....	402
a. Experimentación constante de distintos medios expresivos	
b. Desfachatez formal y temática	
c. Crisis permanente de identidad	

3.3.4	Empresa.....	484
	a. Exaltación de la publicidad	
	b. Manipulación irónica de la pornografía y el mal gusto	
	c. Provocación política	
4.	Conclusiones	526
5.	Bibliografía	
5.1	Fuentes	530
5.2	Obras consultadas de carácter general	540

ARTE COLECTIVO NEOPOP EN EL MADRID DE LOS 90

1 Prefacio

1.1 Introducción

En la década de los 90, una serie de grupos comenzamos a darnos a conocer en Madrid. El que formé junto a Beatriz Alegre, Albero Cortés, Miguel Ángel Martín, Álvaro Monge, Ana Parga y M^a Luz Ruiz, después de acabar nuestros estudios en la facultad de Bellas Artes, se llamó Libres Para Siempre. Nuestra primera exposición, *Callos de la casa* en 1990, fue en la galería Estrujenbank, la sede de otro grupo de artistas integrado por Patricia Gadea, Juan Ugalde, Dionisio Cañas y Mariano Lozano. Allí conocimos a Empresa que, por entonces, se componía de Javier Montero y los hermanos Ángel y Pablo San José.

Un año después, en la exposición *Cambio de Sentido*, comisariada por Dionisio Cañas, entramos en contacto con Preiswert (Esteban Pujals y Juan Pablo Wert).

A mediados de la década, en 1996, el grupo El Perro, hizo una convocatoria sobre el arte colectivo, *El mal de la actividad*, a la que respondieron doce grupos, entre ellos, algunos de Madrid que LPS ya conocía: Preiswert, Antozoo, La Nevera, Fast Food, T.A.M. y el propio El Perro. Más adelante, en 1997, con la llegada de las nuevas tecnologías, el giro que Libres Para Siempre imprimió a su carrera realizando piezas en este ámbito hizo que expusiera junto a varios grupos interdisciplinares, entre los que ...dijo el Monje era el más afín.

Todos los grupos de Madrid, una ciudad con una precoz escena alternativa si la comparamos con el resto de España, considerábamos en aquella época el arte colectivo como una opción frente al paradigma del artista estrella del mercado que reinó internacionalmente en los 80, para muchos, la era del *hype*. Pensábamos que la personalidad del artista, su biografía, sus éxitos monetarios ensuciaban la percepción de las obras de arte que quedaban huérfanas de una verdadera atención crítica. Nos parecía que galeristas, medios de comunicación y coleccionistas ávidos estaba ejerciendo demasiada presión sobre el artista novel, el cual debía mantenerse fiel a un estilo que, según se comentaba, estaba haciendo ganar millones a sus comerciales y a él mismo. A comienzo de los 90, sentíamos que teníamos que asumir un mayor control sobre nuestro arte, y la escena alternativa y la autogestión parecían un comienzo para empezar a ejercerlo.

Paralelamente, en esta década, se produjo la eclosión de muchos planteamientos posmodernos que tomaron cuerpo en el arte de minorías, el arte políticamente correcto y el arte femenino. En cierta forma, estos creadores se oponían a la figura del artista solitario y triunfador porque, por ejemplo, hicieron de los temas de su arte una contracultura, una elaboración de su visión del mundo y mostraron una serie de valores diferentes a los del modernismo occidental, más en relación con la vida cotidiana, la comunicación no especializada, la diferencia étnica, o la política. También introdujeron el tema del placer de crear, un asunto ambivalente, pero que en la práctica colectiva significaba estar acompañado frente a la figura solitaria del genio atormentado por la amenaza de la incomprensión y la presión del mercado.

Por otra parte, se dio en la época una eclosión de nuevos medios, con el ordenador a la cabeza, aunque artes como la fotografía, la *performance*, el arte público, el múltiple y la

instalación interactiva estaban empezando a recibir mayor atención en la capital. Esto desembocó en la búsqueda de un nuevo tipo de creador. Para los colectivos de Madrid, el escaparnos del estereotipo cultural del artista solitario, unido al hecho de que adoptamos nuevos medios - y aún usando los clásicos, como la pintura, sin tener una formación tradicional pues no se enseña en las academias a pintar en grupo -, nos permitió investigar con nuestro arte sobre el tema de la propia identidad, sobre qué era ser artista.

En este contexto había distintos artes colectivos, distintos modos de conjurar la figura del creador modernista. Por ejemplo, los nuevos medios trajeron el paradigma de organización interdisciplinar donde colaboraban personas de diferente formación. Los grupos de arte electrónico, sobre todo, distinguían entre creativos y técnicos o los artistas de la acción separaban autores de actores. Otros grupos, como Antozoo, hacían exposiciones colectivas esporádicamente. De manera parecida se organizaban los grupos, que, como La Nevera o el primer Fast Food, hicieron de la distribución del arte colectivo un objetivo primordial, pues solían ofrecer cobertura a artistas diferentes en cada uno de sus proyectos. Y por último, los artistas políticos que buscaban la propagación de sus ideas, entre los que podríamos incluir a El Perro, tampoco respondían al tipo que yo conocía mejor: el de Libres Para Siempre, pero también el de Estrujenbank, Preiswert o Empresa, grupos que compartían el interés por la creación colectiva como fuente de placer y de búsqueda plástica y existencial para definirse de otro modo.

Así que este trabajo se centra en narrar la historia del arte colectivo que se vio en exposiciones como *Callos de la casa* (1990) o *Cambio de Sentido* (1991) más que en el que se intentaba dar a conocer a través de *El mal de la actividad* (1996), por ejemplo. Un fenómeno poco conocido, efímero, escurridizo al análisis y que generó escasa atención crítica pero que ha sido suficientemente fructífero en obras innovadoras como para justificar una tesis doctoral.

Secundariamente, este estudio ofrece una caracterización de mí misma totalmente distinta a la que hasta ahora me había representado que es la de artista miembro de Libres Para Siempre. Para comprender este salto de productor a crítico conviene exponer brevemente un ideal de objetividad¹ que rondaba en estos años a la figura del artista colectivo. Para nosotros, un equipo era un dispositivo creativo destinado a eliminar, para el destinatario crítico precisamente, el enigma de la subjetividad. Al decir objetividad pensábamos en el sujeto: no en el sujeto del que se habla sino en el que habla. Y ese sujeto era invisible en la obra porque estaba interesado en el mundo y no en su relación inefable con él. Tampoco abordábamos el problema de la subjetividad social pues no mostrábamos unas señas de identidad que nos situasen en el lugar de ninguna minoría o género irreconocibles para los no miembros.

Un sujeto así estaba, a nuestro juicio, preparado para producir una clase de obra que podría ser interpretada formalmente, es decir, sin que su condición fuese un dato especialmente revelador.

¹ Ese concepto de objetividad está muy bien descrito en la obra de Jean François Chevrier. Concretamente en las conversaciones con Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, en el marco de *Micropolíticas*, Chevrier expone la operatividad de este concepto acuñado en 1989. *Conversación con Jean François Chevrier*, ensayo incluido en *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad (2001-1968)*, un proyecto de Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés para Espai d' Art Contemporani de Castellón que tuvo lugar del 31 de enero al 23 de septiembre de 2003, p.351

Al escribir la parte de la tesis dedicada a reflexionar especulativamente sobre la cuestión estética del funcionamiento de la creatividad colectiva, lo que supone atribuirle al artista colectivo un pensamiento plástico peculiar que desemboca en una organización que permite desarrollar las destrezas necesarias para producir en común, descubrí que mis afirmaciones en este terreno sólo cobrarían sentido con el concurso de un conjunto de casos bien elegidos donde esas precisiones se cumplieran de manera sensible.

Tampoco me satisfacía ir directamente al grano, es decir, darle al lector una descripción del arte colectivo neopop que se hacía en el Madrid de los 90, ocultando el trabajo que me había permitido seleccionar precisamente una clase de grupos que ofrecían un gran interés para la comprensión del arte producido en común, aunque la tesis se entendía perfectamente sin conocer este trabajo de criba.

Decidir exponer estas dos vertientes del trabajo, las herramientas que me había fabricado para el análisis y el análisis mismo, puso de manifiesto un problema práctico. La duda era si resultaba más apropiado exponer primero las consideraciones estéticas sobre la organización de los grupos y luego presentar sus obras como fruto de esa organización, o si era más honesto analizar las obras e ir infiriendo determinadas decisiones en el terreno de la organización y la concepción del arte de dichos grupos. Era una cuestión de orden expositivo porque la investigación se hizo de forma simultánea, los análisis confirmaban la teoría y a veces la profundización en un problema teórico ayudaba a descubrir un rasgo estilístico que habría pasado desapercibido si la herramienta especulativa no hubiera señalado su función.

La posición que finalmente ocupan esos capítulos, estética primero, análisis después, tiene sus inconvenientes, pero también la ventaja de que el lector interesado en el tema puede saltarse sin ningún problema la parte primera (titulada *Dos propuestas para clasificar a los grupos: Traperos contra Proyectistas y Entusiastas contra Racionales*) mientras que su lectura en primer lugar proporciona al público menos familiarizado con esta clase de arte un conjunto de términos que se emplearán más adelante y sobre todo evitará que éste piense que el análisis es solo un medio para llegar al fin de una determinación general sobre el arte colectivo cuando la función de esta determinación es sólo introductoria y sirve para justificar el marco que encuadrará el verdadero problema que nos ocupa que es, como el título del trabajo indica, la valoración del arte colectivo neopop en el Madrid de los 90.

Además si el criterio de objetividad, señalado más arriba, que inspiró el fenómeno del arte colectivo a examen, dictaba que la comprensión de las obras producidas entre varios no requiere de una información adicional sobre el sujeto que las produjo, y dado que, efectivamente, ese sujeto resulta invisible en la producción colectiva pues las obras ejecutadas entre varios podrían haber sido realizadas por un artista individual con determinadas cualidades, darle demasiada importancia en este trabajo hubiera sido contradictorio.

Otras decisiones respecto a la estructura actual de la tesis requieren alguna explicación. En el capítulo dedicado a los medios empleados por los colectivos neopop, se han suprimido una serie de consideraciones sobre el debate artístico que dominaba al comienzo de la década que se centraba en el impacto de las nuevas tecnologías. Igualmente, en el terreno de los temas, una versión anterior de este trabajo establecía muchas conexiones entre el arte colectivo de Madrid y las obras de artistas neopop de

otras partes del mundo. Ambos apartados, enriquecidos con estos apuntes de actualidad, reflejaban una situación histórica, creaban un ámbito más amplio para ubicar estilísticamente el fenómeno que estaba estudiando. Pero, finalmente, más que destacar las influencias que rodeaban al arte colectivo a examen - y que sin duda ayudaban a entender mejor algunas de sus obras - me interesaba el modo en que este dispositivo las había interpretado/hecho singulares. Por ejemplo, los grupos acudieron a algunos foros artísticos donde se debatió sobre si el uso de nuevos medios modificaba sustancialmente lo que se entendía por imagen artística. La caracterización pormenorizada de esa imagen que los nuevos medios hacían posible ha sido minimizada aquí porque entiendo que está cambiando, sin embargo la relación estructural que el dispositivo colectivo mantiene con conceptos más amplios que estas tecnologías han traído a debate resulta muy fructífera.

Así, las obras realizadas con el concurso de varias personas organizadas del modo descrito en este trabajo y las producidas mediante la tecnología de vida artificial admiten en su proceso de ejecución grandes dosis de incertidumbre respecto a la estética y la información retórica que la pieza final ofrecerá, pero lejos de querer eliminarla, la incertidumbre es un elemento siempre presente en estos procesos que pretenden admitir dosis cada vez mayores sin que el carácter artístico de las producciones resultantes se ponga en peligro. Igualmente, la tecnología informática hace posible eso que se ha llamado la comunicación interactiva, donde el *feedback* representa la forma ideal de los nuevos mensajes. Exactamente como opera un grupo neopop: por intercambio, actuando por el método de la propuesta y la contrapropuesta que instaura la dirección plástica por rectificación parcial de las voluntades de cada miembro impulsadas por las iniciativas de otros miembros o por las limitaciones que ostenta el material que entre todos manipulan.²

Del mismo modo, el tratamiento de los temas es una cuestión crucial que hermana estilo Neopop y arte de los grupos que coinciden en su forma descuidada de presentar los motivos intentando siempre liberar su potencial discursivo sin caer en la ingenua, por pragmática, retórica política ni en su tono apocalíptico. Pero más que estas afinidades simbólicas nos interesan las tácticas, los “cómos” originales, que los grupos emplean para comunicar ese universo temático tan afín. Por ejemplo, Preiswert y LPS se centran en tácticas de receptores; por eso los primeros estudian los procesos de la creatividad cotidiana y los segundos están atentos a los modos impertinentes que tienen los jóvenes de interpretar mensajes en la intimidad. Por el contrario, Estrujenbak y Empresa se mimetizan con los productores amateurs y publicistas, pero en continuo diálogo con habilidades típicas de productor profesional. Así que, más que el discurso en sí, el trabajo colectivo supone una innovación por su manera de desarrollar esa peculiar discursividad que ostenta el motivo neopop.

² El utilizar el término náutico *feedback*: “Cuando el timón de una nave, tanto aérea como acuática, está en uno u otro ángulo de la quilla, el casco empieza a rotar en torno a un pivote. El momento álgido de dicho movimiento tiende a hacer que la nave siga rotando más allá de la intención del piloto. Por tanto ella o él tiene que “dar” con la alteración del curso, para recuperar otro momento álgido. Es imposible eliminar del todo que el curso de la nave vuelva a alterarse. Sólo es posible eliminar el grado de errores angulares sucesivos por correcciones más sensibles, frecuentes y suaves” para identificar el proceso colectivo de ganar y utilizar la información procede de R. Buckminster Fuller, que lo emplea en este sentido en su texto “La mística del error (1976)”.

R. Buckminster Fuller, “La mística del error (1976)” en *El capitán etéreo y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Murcia, 2003.

Por último, el capítulo final de esta tesis, dedicado a las tácticas comunitarias sobre las que se fundamenta cada uno de los grupos estudiados, ha resultado expositivamente híbrido en el sentido de que se mezclan los códigos estético e histórico. En efecto, la crónica de las exposiciones y la descripción de las principales piezas colectivas se aglutinan en torno a unos conceptos estéticos talismanes y según las técnicas comunitarias más desarrolladas. Esos conceptos comunitarios³ son algo más concreto que un tema o un estilo, son representaciones técnicas. Imágenes instrumentales que sirven de referente a los equipos para fijar su discurso y tienen la ventaja de caminar más próximas al acto creador colectivo.

Era pues necesario hacer este repaso histórico teñido de análisis formal, aunque la parte esencial de mi análisis se centra en las representaciones técnicas, esos signos privilegiados que en el sistema que forma cada grupo definen la estética y el significado de los demás elementos, para comprender como ha repercutido el fenómeno del grupo de traperos en el conjunto del arte colectivo de los 90 en Madrid.

Confío en que los principios que rigen el diseño de esta organización productiva concreta, manifiesto en cada uno de los *conceptos comunitarios* típicos de cada grupo de los estudiados, sirva para buscar significados deducidos del proceso creativo del arte de otros artistas de los 90: colectivos, mujeres, minorías y, especialmente, de aquellas manifestaciones neopop donde las ideas entendidas como discurso culto y la innovación formal no sean el propósito principal de la obra.⁴

³ Nos referimos al paleta de Estrujenbank, el transeúnte ingenioso de Preiswert, el patoso receptor impertinente de LPS y el publicista creativo de Empresa.

⁴ Hay que tener en cuenta que el estilo Neopop aporta un universo temático, como sucede con el arte femenino y el de minorías, que ha sido el eje que la crítica ha encontrado para caracterizarle. Esto es así porque, desde el momento en que el creador (colectivo, neopop, femenino...) considera que su arte no implica un peculiar tratamiento formal y, sobre todo, a diferencia de los ismos vanguardistas, no le preocupa la innovación. No es de extrañar pues que los temas cobren relevancia (además de, como dijimos, el estudio del proceso creativo) a la hora de desentrañar su significado.

1.2 Metodología

Esta tesis tiene una estructura oculta que sigue una serie de pasos que se corresponden con los que daría un artista colectivo para ejecutar una obra. El espectador, para disfrutar de ella, imaginamos, recorre ese camino en sentido inverso. Y ese lugar, el de observador, es el que adoptamos para dirigir la atención del lector a lo largo de un camino por el que tendrá que viajar y que nos servirá para circunscribir el tema y para esbozar nuestro propósito: la descripción y análisis del arte colectivo neopop en el Madrid de los 90.

Así, suponemos que lo primero que ve el público es la superficie, los valores del producto acabado, el aspecto más sobresaliente de la obra a primera vista. Después éste se daría cuenta de que las obras reflejan una serie de habilidades, un oficio, una invención que permite al que hace el trabajo ir superando las dificultades. La estructura, que responde a las cuestiones ¿qué incluir?, ¿qué dejar fuera?, ¿cómo ordenar lo recopilado?, ¿cómo componerlo?, se advierte, en nuestro caso, a través del componente material de la obra que informa del uso colectivo de ciertos medios expresivos en clave pop. La escuela de arte, el estilo, los géneros desarrollados por los equipos a examen tienen mucho en común con el estilo Neopop. Y por último, los pasos, prácticamente invisibles para el espectador, que responden al momento creativo en que el artista da forma a una idea o propósito que puede ser tan vago como un impulso, una filosofía o una emoción, quedan relegados a la exposición de las técnicas comunitarias sobre las que se fundamenta el hacer de cada grupo.

Superficie

En nuestra tesis la determinación de la *superficie* de las obras a examen, lo que tienen en común independientemente del grupo concreto que las haya realizado, se estudia en el epígrafe titulado *Los grupos entusiastas como encarnación colectiva del espíritu neopop* incluido en el más genérico: *Los grupos entusiastas en el Madrid de los 90*. Este apartado se completa con la *Presentación de los grupos y conexiones entre ellos* y una cronología. Curiosamente éste es uno de los últimos capítulos redactados ya que sus conclusiones se aprovechan del análisis efectuado en los capítulos siguientes. Sin embargo, su contenido, aún sin formular, ha estado presidiendo todo el trabajo posterior pues planteaba una serie de cuestiones cruciales para el desarrollo de esta tesis. Por ejemplo, contenía como germen la selección de los grupos a estudiar y proponía ésta como el problema conceptual más interesante a resolver pues el arte colectivo presenta una forma quimérica: no se advierte superficialmente que está realizado entre varios. Por eso un apartado que, según la estructura oculta que tiene esta tesis, respondería metodológicamente a la exposición de los frutos de una observación directa se apoya en consideraciones históricas y en un trabajo previo en el terreno, más especulativo, de la caracterización estética.

Destreza

El capítulo que da cuerpo a esa especulación filosófica es el dedicado a la *destreza* porque describe el arte colectivo como una destreza particular que consiste en ejecutar una obra entre varias personas. Esta mirada requiere del analista, y del miembro del colectivo también, una sobre valoración de la parte técnica de la tarea artística.

Este capítulo se ha colocado al principio de la tesis y funciona como una especie de distribuidor. En él se proporciona la definición de la clase de arte colectivo que va a ser objeto de estudio.

Para ello, por un lado, se analizan las herramientas colectivas clásicas: el acopio de información, la tormenta de ideas, el cadáver exquisito y la técnica creativa libre, que consiste en emplear cualquiera de las anteriores en cualquier momento y no cuando resulta más apropiado. El uso y la frecuencia de estas técnicas desarrollarán en los miembros del equipo unas habilidades y no otras que juntas constituirán un método que justificará una *superficie* para la obra final. Por ejemplo, un grupo que busca métodos de asociación de ideas a partir de imágenes concretas ofrecerá probablemente una superficie discursiva, entendida esta última como rica en referencias.

Aislar cuatro técnicas de colaboración ha sido un trabajo de síntesis que se apoya en un análisis de casos. Efectivamente, para escribir mi parte en el libro de Libres Para Siempre, *El arte en las redes* (Anaya Multimedia, 1997), investigué las formas de comunicación interactiva que se daban en la Red a mediados de la década. El resultado de ese estudio es el capítulo del libro titulado *Arte colectivo* y es la base de la división de los grupos de Madrid en *rationales* (que emplean el acopio de información y la tormenta de ideas) y *entusiastas* (que usan principalmente el cadáver exquisito y la técnica creativa libre).

Por otro lado, descubrir la organización de los entusiastas (que no es lo mismo que desentrañar su método) significa expresar una concepción de arte particular (no su superficie) que se detalla en los capítulos dedicados a la *estructura*, los *temas* y las *técnicas comunitarias*. Esto es, la organización a examen, que busca producir a partir de un material recopilado, encontrado o producido experimentalmente, tiene en mente un modelo que le ayuda a determinar cuando la manipulación de este material instrumental ha llegado a puerto artístico, o dicho de otro modo, ha dejado de ser una imagen instrumental para convertirse en una pieza artística. Los diferentes modelos que guían la organización concreta de cada grupo de los estudiados se analizan en el capítulo dedicado a las técnicas comunitarias. Mientras que las técnicas simbólicas, que convierten un asunto en tema, y las materiales, que dictan el medio a emplear, se estudian en otros dos capítulos separados.

Establecer la distinción entre grupos: de *traperos*, que usan representaciones técnicas construidas por acumulación de actuaciones sobre esa imagen instrumental que permanece, más o menos reconocible, en la pieza final aunque haya sido reproducida, como versión, en un medio diferente al que se empleó en su construcción, frente a *proyectistas*, que elaboran un proyecto verbalmente o con el apoyo de imágenes, buscando posteriormente el modo de desarrollar esa obra descrita, ha sido una labor especulativa. Me he basado en el modo de producir de LPS, he constatado que las veces que el grupo ha colaborado con el resto de los seleccionados ha impuesto esa organización y esas observaciones me han permitido inferir la existencia de otra clase de artistas colectivos, los proyectistas, cuyo proceso creativo queda sin describir detalladamente, pues la tesis se dedica en adelante al arte colectivo de traperos.

Estructura

Una vez determinada la *destreza* (aunque se encuentre colocada antes de la apreciación de la *superficie*) el espectador advertirá sensorialmente primero una *estructura* y

después un *estilo*. Los capítulos que se ocupan de estos pasos del proceso creativo se han titulado Medios y Temas, respectivamente.

Esto es así porque en el arte colectivo la elección de un medio determinado implica también una tradición de uso. Por eso, pintar en común, significa adaptar al dispositivo colectivo, más que el medio en sí, las restricciones propias del uso de ese medio. Hemos dicho aquí que los equipos a examen emplean la fotografía, la pintura, el *performance* y el arte múltiple en clave Pop. Y entendemos por Pop un uso determinado de esos medios expresivos. Un uso que implica un acercamiento particular al motivo elegido, que es seleccionado en base a criterios de reproducibilidad: no es lo mismo representar un plátano atendiendo a su aspecto real, a su imagen mediatizada en un anuncio, a su forma geométrica y cromática o a su sabor. La estructura de esa representación dicta el enfoque con que se va a mirar al plátano y ayudará a elegir y ordenar los rasgos del mismo que se van a plasmar, lo cual es dotar al motivo de una estructura. Además, el Pop proporciona un estilo de investigación en el uso de medios que dicta qué medio es adecuado para reproducir esos rasgos del motivo de modo pop. Por todo esto hemos equiparado estructura y medios en este trabajo.

El capítulo se ocupa de cuatro medios empleados por los colectivos a examen, definiendo el uso concreto que cada equipo hace del mismo. Se aplica un método formalista clásico y se analiza el modo en que los colectivos abordan los soportes, instrumentos y procedimientos típicos de cada medio. De este estudio se infiere esa estructura pop de lo colectivo definida como un uso de medios mezclados y un acercamiento técnico al modelo que se representa. Así, si el modelo es un productor amateur de fotografías por ejemplo, se representa con el concurso de imágenes fotográficas producidas con medios y estética no profesionales, mezcladas con otras ejecutadas en otros medios y con criterios diferentes.

Estilo

En el siguiente capítulo, equiparamos temas característicos y estilo. Sucede igual que en el apartado anterior, llamar al epígrafe Temas en vez de Estilo, como se ha hecho en la tesis, resulta más claro pues básicamente lo que estudia aquí son los temas, como antes eran los medios. Pero un recreador del proceso colectivo descubre que elegir colectivamente un medio lleva aparejado un modo de seleccionar el motivo lo cual es competencia de una categoría más amplia como es la estructura. Del mismo modo abordar un tema entre varios significa hacer también una sutil apuesta formal. Los temas políticos convocan una estética documental, discursiva e irónica; los infantiles, una iconoclasta y los dedicados a mostrar el impacto de la tecnología inspiran la creación de personajes, como el astronauta, teñidos de humor.

Metodológicamente, el camino seguido para componer este capítulo ha consistido en hacer listas viendo de qué trataban las obras de todos los grupos a examen. Algunas coincidencias como la representación del astronauta, las consignas políticas o los asuntos religiosos han ayudado a establecer unas categorías más amplias hasta llegar a la reducción del universo temático colectivo neopop a tres grandes preocupaciones: la política, la infancia y la tecnología. Así, aunque Empresa tiene muchas obras donde se reflexiona sobre el lenguaje publicitario, esas piezas, como la obsesión de Estrujenbank por retratar al paleta en el bar, pueden ser vistas como un intento de definición de lo español. Para unos, del español moderno, que en los 90 ha llegado a ser un consumidor

muy avezado, y para otros, del resistente, ese que no ha desaparecido frente a los modelos impuestos institucional y socialmente.

Una vez establecidas las categorías que, a nuestro juicio, permiten describir el universo temático de estos artistas se analizan una serie de obras concretas de cada grupo dando así una visión de cómo contribuye cada equipo en particular a la definición del tema general.

En cualquier caso los temas elegidos siempre remiten en el fondo al asunto de la creación colectiva que puede ser visto como un estilo de retórica. Estas obras pretenden pues restituir en el que las mira el estado de entusiasmo colectivo con el que fueron producidas.

Forma e idea

Después del análisis de *Medios y Temas*, este capítulo, *Tácticas comunitarias sobre las que se fundamenta cada grupo*, concluye la descripción del fenómeno del arte colectivo entendido como desarrollo de la concepción del arte propia del traperero. Así en el apartado *Traperos contra Proyectistas* se explicaba el modo en que los miembros de los equipos se comunicaban sus ideas mostrando imágenes, contando e interviniendo sobre ellas, pero se decía que las imágenes así producidas no eran más que material instrumental que debía ser manipulado según una serie de tácticas comunitarias que lo dotaran de sentido y lo cristalizaran en forma artística.

Aquí hemos presentado, aportando datos, es decir describiendo exposiciones y obras concretas, una construcción apriorística cuya necesidad habíamos establecido especulativamente. Ofrecemos al lector las obras de los grupos agrupadas en torno a unos criterios ocultos, enteramente contruidos en este trabajo como claves de interpretación, suponiendo que las aportaciones individuales que los miembros efectuaban sobre el material recopilado se sustentaban en ellos. Pero, que el paleta, por ejemplo, sea la clave instrumental de Estrujenbank como creador resulta menos interesante para nosotros que el hecho de que constituye, junto a las tácticas empleadas para darle forma y sentido, una clave interpretativa que permite narrar además la historia del grupo.

Resumiendo, este trabajo consiste en aplicar un método académico de análisis de obras singulares¹ a la descripción de un fenómeno más amplio, como es el arte colectivo en el Madrid de los 90. Pero la estructura de la tesis, es decir, el orden de los capítulos y sus contenidos no responden exactamente con cada uno de los pasos seguidos en la investigación.

¹ Consideramos académico el método que comienza analizando en la obra de arte lo más evidente, su superficie, para llegar a lo inmaterial, su significado.

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a Jaime González de Aledo, mi director de tesis, que hizo que yo volviera a descubrir el arte colectivo español. Me ayudó mucho que los miembros de los grupos tratados leyeran fragmentos de este trabajo y de entre ellos quiero destacar por sus orientaciones y consejos a Beatriz Alegre, Ana Parga, Dionisio Cañas y Javier Montero. Aparte de los grupos, y especialmente Juan Ugalde, me proporcionaron un material valioso María Pallier y Alicia Murriá. De entre las personas que me han apoyado mostrando interés por mi trabajo Isabel Yáñez, Teresa Velásquez y FM fueron las más entusiastas. No me olvido de Teresa Marín y Txaro Arrazola que, con sus respectivas tesis sobre arte colectivo en Valencia y el País Vasco, me hicieron sentir que este tipo de estudios tenía una continuidad. Juan Manuel Bellver leyó y corrigió (sobre todo cerró muchas comas en esta obra), me hizo creer que era capaz de escribir y se convirtió en el motor de esta aventura. Quiero dedicarle este trabajo.

2 Grupos en el Madrid de los 90

2.1 Dos propuestas para clasificar a los grupos: traperos contra proyectistas y entusiastas contra racionales

2.1.1 Traperos contra Proyectistas

Para algunos el quid de la cuestión respecto al arte colectivo radica en lo formal: así estar plasmado entre varios es una información que equivale a buscar en la pieza de grupo una mezcla de medios (reflejo de una pluralidad de manos), pinturas como *collages*, instalaciones heterogéneas, dibujos, textos y otros elementos sobre el mismo soporte... Por el contrario, si el acento interpretativo recae en el discurso, se quiere ver en él unos contenidos quizá fragmentados.

En el fondo lo que se está buscando es la consecuencia sensible de una organización, ya que se intuye que los grupos inventan unos métodos para desarrollar unas destrezas en común que repercuten en la clase de obras que producen.

En el siguiente aparatado explicamos que existen dos clases de organizaciones: las que se encaminan a producir en común una imagen instrumental o representación técnica sobre la que trabajar y las que prefieren establecer un proyecto que guiará la acción conjunta. A la primera la hemos llamado grupo de traperos y a la segunda, de proyectistas, en homenaje a Lévi-Strauss.

El grupo de traperos actúa sin establecer una estrategia

Lévi-Strauss establece en el primer capítulo de *El pensamiento salvaje*, titulado “*La ciencia de lo concreto*”, los arquetipos de: arquitecto y *bricoleur* o trapero.¹ Este último da cuerpo a la forma de pensar del hombre primitivo que se forja básicamente a partir de la manipulación de objetos y de observaciones directas. El arquitecto, por el contrario, ha interpuesto entre él y el mundo la herramienta del pensamiento científico. Y es que el mundo sensorial, el que olemos, tocamos, saboreamos y percibimos, se pensó, en los albores del nacimiento de la ciencia, era un mundo ilusorio frente al mundo real, que sería el de las propiedades matemáticas que sólo puede ser descubierto por el intelecto y que muchas veces está en contradicción con respecto al testimonio de los sentidos.

En nuestro ámbito, ambas etiquetas adoptan un significado específico: los *traperos* son unos grupos de artistas que sólo disponen de tácticas de creación que desarrollan o inventan a partir de imágenes instrumentales portadoras de una estética y una filosofía recurrentes que luego serán manipuladas, mientras que los *proyectistas* son equipos capaces de establecer una estrategia, una especie de propósito, que guía la elección no sólo de las tácticas, sino también del propio material y las personas más apropiadas para lograr lo que la estrategia dicta.

Ambos universos encuentran sus representantes en los colectivos que trabajaron en el Madrid de los 90. Así podrían calificarse de traperos a Estrujenbank, Preiswert, Libres

¹ Los arquetipos de arquitecto y *bricoleur* están descritos por Lévi- Strauss en el primer capítulo de *El pensamiento salvaje*, *La ciencia de lo concreto*, (Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2002) y más específicamente desmenuzados en el ensayo *Variaciones sobre el "bricoleur"* de Tomás Pollán aparecido en la Revista de Occidente nº 256 de septiembre de 2002.

Para Siempre y Empresa. Mientras que El Perro, Fast Food o La Nevera serían proyectistas.

La habilidad principal de los traperos consiste en aprovecharse de esa, tantas veces descrita por la crítica posmoderna, dificultad para establecer una interpretación pertinente para los mensajes artísticos. Así, los grupos de traperos desarrollan la habilidad del consumidor moderno cuando hace una recepción de los productos audiovisuales (películas, anuncios, mensajes políticos etc.) tan al límite, tan impertinente, que es ya casi una creación "a partir de". El grupo Preiswert de Madrid llama a esta habilidad ecología, pues, en su opinión, existen tantas imágenes que siempre se puede encontrar alguna que responda a lo que uno quiere decir o que con una manipulación mínima se puede conseguir que lo diga.

El grupo resulta no jerárquico, ni interdisciplinar, ni sujeto al consenso

La primera premisa que establecemos respecto al arte colectivo que nos interesa y ocupa (tanto traperos como proyectistas en Madrid) dice que la organización es no jerárquica ni interdisciplinar. En otras palabras, sus miembros no trabajan a las órdenes de un jefe, ni tampoco operan por consenso.

El paradigma de organización con un jefe sería el del director de cine que dirige a actores y técnicos. Él es el creativo y responsable del resultado final mientras que el resto, los expertos en distintas disciplinas, se someten a su criterio y son juzgados por su talento para resolver problemas técnicos.

El ejemplo clásico de colectivo que funda su operatividad en el consenso es el del realizador publicitario y su equipo. Los creativos le proporcionan un concepto y él, que conoce el medio publicitario y que, por tanto, "sabe hacer" la tarea, dirige a unos técnicos que la "hacen". Su principal destreza consiste en traducir el lenguaje natural del creativo al lenguaje técnico del especialista. Así se llega a una situación peculiar donde los creativos juegan a un juego: imaginar (inventan la imagen de marca) mientras que el realizador juega a otro: realizar (ofrece un ejemplo donde la marca se realiza). Por eso ambos jugadores necesitan de una autoridad externa que determine las reglas. Y así ambos litigantes² se avienen a un consenso, generalmente basado en un interés, ajeno a ellos y a sus juegos, que es el imperativo de vender.

Los colectivos artísticos estudiados no se encuentran en ninguna de las dos posiciones. No tienen jefe, luego sus miembros dominan todos la estética y no existe un interés externo que les fuerce al consenso.

Para lograr la unanimidad necesaria que requiere la realización de una obra concreta (y no otra cualquiera posible) han desarrollado una destreza: la representación técnica. La cual les proporciona la guía para ejecutar una imagen todos juntos. La diferencia es que

² La descripción de la comunicación artística como un juego de litigantes entre los que se da "una indeterminación pragmática de destino" es de Lyotard y se encuentra desarrollada en su ensayo *Un extraño compañero*, incluido en el volumen *Moralidades posmodernas*. Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas*, Técnos, Madrid, 1996, p. 89 a 104

para unos esa representación técnica suele ser un conjunto de imágenes sensible y para los otros es sólo una construcción mental que se puede desarrollar verbalmente.

Imágenes instrumentales sensibles

El trabajo de los traperos exige que diferenciemos bien la representación técnica, una mediación en el proceso de creación de obras de arte, de las *representaciones* y *presentaciones*, que son el fruto de esta mediación.

Los términos *presentación* y, sobre todo, *representación* contienen una ambigüedad singular: se usan para designar un proceso que tiene lugar en la mente del creador, pero también (al menos en castellano) para el producto de ese proceso. Por ejemplo, la *representación* de un paisaje puntillista designa tanto el trabajo del pintor como el proceso psíquico que produjo la imagen. Y la diferencia es significativa, ya que conocemos las imágenes divisionistas, pero sólo nos es dado adivinar —e intentar reconstruir— el proceso.

Así pues cuando la representación técnica conduce a la construcción de una imagen, a ésta la llamaremos *presentación*; mientras que si se ocupa de materializar una visión, el producto será una *representación*. Efectivamente, un artista cuando quiere crear una imagen nueva o bien la construye más o menos laboriosamente y forja una *presentación* o, si no, deja que llegue hasta él (tal vez accidentalmente) y luego la traduce en forma de *representación*.

En este trabajo nos interesan mucho los momentos en que ambas técnicas psicológicas, *presentación* y *representación*, caminan unidas en la concepción de las imágenes. Hemos descubierto que, históricamente, suelen coincidir con periodos de competencia entre medios de expresión: pintura contra fotografía, cine enfrentado a la animación por computador, netart y arte múltiple sobre soporte no digital...³

³ Por ejemplo, cuando las instantáneas fotográficas contaminan el posar de la pintura postimpresionista de un Degas, sucede que mediante la pintura se está simulando (presentando) una fotografía. Presentando una *representación*.

Otro ejemplo: la animación construida por ordenador *frame a frame* participa de la apariencia de las películas rodadas con una cámara y proyectadas en una sala de cine. Simula su fluidez. Las animaciones por computador son, pues, presentaciones de la *representación* cinematográfica.

Así las animaciones por computador y las "instantáneas" de Degas se componen trabajosamente para aparentar la destreza conseguida en *representaciones* que emplean medios más antiguos, como el cine, o más modernos, en el caso de la fotografía.

En sentido contrario, existen representaciones o invenciones que emplean materiales que son presentaciones miméticas. Es el caso de los fotocollages donde los elementos fotográficos sirven para construir una imagen inventada, como una pintura. La informática facilita enormemente esta representación de presentaciones pues los programas informáticos pueden simular fotográficamente el efecto de una pincelada sobre un lienzo de manera que el que maneja el ratón siente como si pintara, pero igual que esas pinceladas simulan óleo, lápiz pastel o aguada, también pueden estar cargadas de "pueblo manchego" o de "gente". En efecto, un pincel informático mojado en la sustancia "gente", al recorrer la superficie coloca una persona detrás de otra hasta formar largas colas, cuyos miembros se hacen más grandes a medida que cambiamos el grosor del pincel informático. De manera que con un acto sencillo y antiguo, como es dar una pincelada, estamos construyendo una inventada escena fotográfica.

Inmerso en esta competencia de medios surge el arte de la versión técnica que consiste en mirar las presentaciones con talante representativo. Así una fotografía puede manipularse para parecer un dibujo de algo muy alejado a lo que originalmente presentaba y una pieza de netart puede tener como finalidad componer cuadros o series de impresiones.

Del mismo modo, las imágenes de medios mezclados elaboradas en colectividad desvelan un trabajo continuado sobre las posibilidades discursivas de la técnica sin finalidad. Precisamente estas imágenes, que surgen en aquellos momentos en que algún miembro describe una obra futura a sus compañeros, han de apoyar, mostrando, lo que el artista está además contando. Este artista en cuestión debe producir sucedáneos con medios mezclados (palabra, fotografía, dibujo, película...) suficientemente convincentes. Imágenes instrumentales que contengan ideas que, desarrolladas, darán el fruto artístico.

Incluso cuando se comienza el trabajo, el resto debe apoyarle sin conocer a dónde se dirige, sacando formas reconocibles de sugerencias gestuales, conectando el tema con el de otros cuadros pintados anteriormente y desarrollándolo en ambos lugares, desplazando la atención a puntos que pueden coexistir con el asunto principal, ideando atajos con medios rápidos (ordenador, fotografía, fotocopia, apropiación, dibujo demótico...⁴) o aproximándose mediante la aportación de ejemplos (creados en cualquier medio y generalmente para otros fines) que contengan soluciones extrapolables.

Un residuo de esta familiaridad con el uso instrumental de los medios ha dado como resultado que estos grupos se expresen mediante medios mixtos, como son: la instalación no escultórica, la pintada callejera, la *performance* animada y la exposición en revista. Estos (casi) nuevos medios expresivos tienen la peculiaridad de mostrar el rastro de su concepción donde las técnicas de presentación y representación caminaban unidas para establecer un sistema de comunicación colectiva particular en cada caso.

- Los cuadros/instalación de Estrujenbank, por ejemplo, instauran una fórmula que muestra, en cada lienzo, variedad de medios expresivos, tal y como hacen las instalaciones donde cada medio habla por sí mismo. Hay fotografías enmarcadas que remiten, por el marco, a cuadros convencionales, pero que como están sacadas de la tele y los marcos son de los que aparecen encima de una, evocan un ambiente cotidiano en un sólo objeto. Estas instalaciones suelen incluir cuadros de bares (o de El Rastro como los que gustan a las familias humildes para el salón) que nos trasladan eficazmente a esos lugares corrientes. Además ostentan una marca que reza: "Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general", que sugiere el aparatoso mundo del negocio de la chapuza. Todo instalado en un sólo lienzo.

- Las pintadas callejeras de Preiswert, al igual que sus camisetas, más que monotipos aparecen como provocaciones. Buscan la agitación popular para que se tome la calle y

Finalmente estas imágenes que evidencian habilidades en los terrenos simultáneos de la representación y de la presentación, como se advierte en un paisaje puntillista, son objetos donde el proceso de su construcción se advierte de manera muy sutil.

⁴ "Hay un cierto tipo de dibujo del que todos somos capaces (...) es lo que denomino dibujo demótico, y probablemente es parte de la dotación humana, como el habla. (...) Las imágenes que el dibujo demótico logra son en su mayor parte genéricas: no esperaríamos retratos con parecido o paisajes que capturasen un terreno como, por ejemplo, el desierto de Mojave o la costa amalfitana. En su mayor parte consistirían en dibujos lineales y se podrían encontrar buenos ejemplos cerca de cualquier lugar en construcción, donde el carpintero dibujaría una puerta o una ventana sobre un pedazo de madera o piedra plana bien para visualizarla o bien para proporcionar las instrucciones a seguir por otra persona. El dibujo demótico es así práctico y económico." Así describe Arthur C. Danto el dibujo demótico que, a su juicio, Cy Twombly imita en sus cuadros.

Arthur C. Danto, *La madonna del futuro*, ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2003, p. 128.

se haga uso de todas las posibilidades de comunicación que inadvertidamente ésta ofrece. La consigna (con su poder para incitar a la acción) es el medio artístico elegido.

- El actor de la *performance* es sustituido, en las acciones visuales de Libres Para Siempre, por una películita o animación donde lo que se animan son los medios visuales: ya sean estos una fotografía, un color, una forma... Estos elementos sufren a lo largo de la misma una transformación que los convierte en material artístico. La historia de esa metamorfosis es el principal asunto (motivo o significado iconográfico) de la animación. Así que estas animaciones hablan del gozoso acto de animar.

- La exposición en una revista es un medio favorito de EMPRESA. Consiste en sustituir el continente arquitectónico de la galería (con las imágenes colgadas) por la maquetación de la página de una revista. Y el acto social de ver una exposición para suscitar unos comentarios hablados o escritos en forma de crítica periodística, por el texto que acompaña a las imágenes. Objeto y acción en unas cuantas páginas.

Las representaciones técnicas pueden ser: imágenes inventadas (representaciones), generalmente obtenidas a partir de sesiones de pintura por turnos que desarrollan la capacidad asociativa, o imágenes construidas según el procedimiento de la mimesis (presentaciones), que surgen tras sesiones de trabajo (maratones) donde lo principal es reunir un material iconográfico portador de una estética, capaz de inspirar procedimientos y de emplearse como instrumento y soporte de obras futuras

Aquí vamos a considerar la representación técnica como una mediación que, dentro del proceso artístico colectivo sólo sirve para generar un *material* presente, de manera más o menos reconocible, en la obra de arte final.

En el plano psicológico equivale a una intención representativa sin finalidad. Se aplica a un "imaginar por imaginar" o al "construir por construir". En el plano de los objetos (imágenes en este caso), el *material* así generado ha recibido a lo largo de este trabajo los nombres de: *presentación* y *representación*.

a- Las *representaciones* técnicas, imágenes inventadas

La *representación* colectiva es una intención que procura al equipo hechos técnicos (accidentes, pinceladas, gestos grabados, intervenciones impulsivas sobre imágenes, modelos seleccionados al azar...) no conscientes, que adoptan la forma de imágenes materiales, concretas.

Este tipo de sabiduría es la que guía, por ejemplo, a un violinista virtuoso cuando toca una pieza a una velocidad tal, que resulta fisiológicamente imposible (por la velocidad a la que viajan los impulsos nerviosos) que cada orden (de mover un dedo por ejemplo) viaje al cerebro y llegue al apéndice a tiempo. Así que se supone que el músico ha conseguido a base de repetición hacerse una *representación* técnica de la melodía y la ejecuta no conscientemente. El filósofo Gilles Deleuze, en la introducción a su libro *Repetición y Diferencia* constata que "la repetición aparece como el inconsciente de la representación".⁵ Del mismo modo, los artistas colectivos esperan que surjan imágenes desconocidas a partir del acto de pintar irreflexivamente todos juntos. En palabras de G.

⁵ Gilles Deleuze y Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 59

Deleuze: "la exposición de una diferencia puede hacerse a través de del desarrollo de la representación como mediación".⁶

La *representación* técnica muestra pues un material que proviene del inconsciente o del azar. Permite al artista rentabilizar los accidentes, lo que en terminología de Lyotard significa "respetar el acontecimiento".⁷ Su formulación tiene que ver con el sentimiento de libertad.

Probablemente hay más, pero éstas son las principales técnicas para la obtención de representaciones que los grupos que estamos estudiando adaptarán o practicarán en colectividad: el dibujo automático, el cadáver exquisito y el *détournement*.

El dibujo automático da lugar a la pintura por turnos

El dibujo automático obliga al artista a mantener su mente separada de su mano mientras dibuja. Se trata de conseguir que la lógica quede en suspenso mientras que el inconsciente dirige los movimientos que guían el lápiz sobre el papel. Se recomienda dibujar más que pintar, ya que la técnica pictórica es más aparatosa y lenta. Por eso, si lo que queremos es seguir al alocado inconsciente, esperar a que la pintura se seque, por ejemplo, puede hacer que ya no seamos capaces de retomar su flujo; o que en el transcurso de semejantes interrupciones la razón aproveche para introducir sus controles.

Existen muchas maneras para lograr que una mente se mantenga suspendida. Por ejemplo, ocuparla hablando por teléfono mientras se dibuja. Así, la mano traza sin miedo a las intromisiones, porque la parte consciente está ocupada en la conversación. Algunos pintores surrealistas se fijaron en cómo los enfermos mentales obsesivos hacían dibujos sumamente detallistas donde se veía que la mente, probablemente aburrida o desbordada por la tarea, abandonaba su pretensión de organizar la representación. Otro método clásico son las drogas que pueden hacer ausentarse a la parte consciente mientras la movilidad no queda imposibilitada.

En el arte de equipo la cuestión de la creación automática adopta otro planteamiento. No se trata de representar un inconsciente (ni varios) sino de instalarse en el terreno de la técnica sin finalidad, de dejar que sea un gesto el que llame a otro gesto. Si el lienzo es suficientemente grande, los artistas pueden trabajar a la vez. Si no lo es, deberán hacerlo por turnos y, llegado un punto, ir destruyendo parcialmente lo construido. Así que el dibujo automático equivale, en cierto modo, a la pintura por turnos. La cual se puede practicar a la contra o a favor. El artista puede optar por construir la imagen siguiendo las formas de su anterior participante o puede negarlas borrándolas o subvirtiendo su sentido. Estaríamos pues ante los planteamientos típicos del cadáver exquisito y del *détournement*.

El cadáver exquisito inmerso en la pintura por turnos

Como mecanismo clásico, el cadáver exquisito, planteado entre varios artistas profesionales, pretende mostrar una imagen fruto de varios estilos. El juego enseña la

⁶ Deleuze, *ibidem*.

⁷ Un concepto acuñado por J.F. Lyotard y expuesto en *La posmodernidad explicada a los niños*. J.F. Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*, Gedisa, Capellades (Barcelona), 1987, p.112

eficacia de un recurso tan antiguo como el estilo, capaz de aportar tal grado de ingenio y variedad a la imagen que hacen olvidar su falta de sentido.

La técnica que nos ocupa, la pintura por turnos, es una variante del juego del cadáver exquisito, donde los participantes deben continuar la forma precedente yuxtaponiendo otra que tenga alguna clase de relación. El ingenio es uno de los motores de la representación. El otro, crucial en el terreno del arte colectivo, es el mundo particular de cada uno de los participantes. El cual entra en juego cuando llega el turno y el artista *ha de encontrar* "algo" en él que tenga que ver con lo que el cadáver exquisito le está planteando en forma de imagen incompleta. Los artistas que pintan por turnos *han de encontrar* alguna referencia a su propio mundo en esa propuesta que adopta la forma de cadáver exquisito. La suma de respuestas conceptuales ante la urgencia que plantea la imagen inacabada constituyen la representación: una imagen sin sentido, pero efectivamente constituida a base de realidades dispares y no tanto por estilos a secas. Precisamente porque el artista puede ver el estilo en que están plasmadas las intervenciones precedentes, puede minimizar su importancia, por ejemplo, imitándolo. Así, la imagen resulta variada por el material conceptual que aporta cada intervención y no únicamente por las diferencias estilísticas.

La pintura a la contra: el détournement

En la dinámica de pintar uno después de otro se puede respetar la intervención precedente u optar por destruirla. Igualmente se puede, y es lo más frecuente, subvertir su sentido por medio de intervenciones parciales. Esta es la técnica descrita por los artista situacionistas como *détournement*. "Se utiliza como abreviación de la fórmula: desviación de elementos estéticos prefabricados".⁸ El *détournement* intenta una integración de producciones artísticas sumamente heterogéneas, a menudo contrarias, "actuales o del pasado", en una imagen común. Y demuestra que la desviación en el seno de una imagen construida previamente es un método que pone de manifiesto el desgaste y la pérdida de importancia de la coherencia pactada, en aras de una mayor profundización en el dilema de la formación de sentido.

b- Las presentaciones, imágenes imitadas

La *presentación*, por su parte, constituye otra clase de imagen. Ésta es consciente y asume la forma de una construcción. Las imágenes de la memoria no presentan los objetos de la naturaleza aisladamente. Éstos aparecen siempre relacionados. Son síntesis de percepciones (que nos llegan o nos llegaron al cerebro) y que se acumulan confundiéndose con intenciones, deseos, estados de ánimo... Parecen, más que percepciones de objetos, instrumentos de pensamiento. Obtener una realidad material en forma de imagen concreta de entre esta maraña es una operación complicada que permite ver instrumentos en las imágenes de objetos. Es decir, formas de representarlos. Aparecen unidos a las posibilidades técnicas del artista. El cual conoce la distancia que va desde una imagen que se da en la naturaleza, a la imagen mental que él conserva en la memoria; y de nuevo, a la imagen que obtendrá si la representa. Él sabe que perderá resolución en el camino. La cantidad de realidad que sea capaz de transmitir dependerá

⁸ Internationale situationniste núm.1, *Definiciones*, sin firma. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Edición a cargo de Libero Andreotti y Xavier Costa. Textos publicados conjuntamente con la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, edita el museo y ACTAR, 1996, p. 70

de su conocimiento del medio: pintura, escultura, fotografía,... y de la claridad de su presentación.

Según los románticos, la claridad se consigue por un proceso de *autolimitación técnica*⁹ que restringe la vaguedad de la imagen cuando el artista se la imagina representada. Así que la confusión consciente de percepción y objeto (presentación técnica) prefigura la simulación de imágenes. No en vano los entornos de Realidad Virtual (tecnología que permite la construcción por computador de escenarios interactivos) reciben el nombre de simulaciones.

El universo de las *presentaciones* técnicas contiene pues formas portadoras de significaciones primarias, naturales o fácticas y puede caracterizarse como el de los motivos artísticos. Respecto a un paisaje puntillista, por ejemplo, una superficie azul junto a otra de color verde, presentan un cielo y una vegetación. Lo importante aquí es el modo en que esas superficies aparecen descritas para fingir el cielo y las plantas. ¿Qué detalles son necesarios para que el azul sea cielo y no agua?, por ejemplo.

La teoría del arte ha descrito esta operación como mimesis-imitación. La imitación no significaba solamente reproducir la realidad externa, sino que también se ha aplicado (según las épocas) a expresar la interior.

Para la presentación de motivos en común resulta útil conocer el dominio del medio expresivo que tiene cada miembro del equipo por separado.

Después, las *presentaciones* técnicas colectivas se hacen a partir de planteamientos que intentan fomentar el sincronismo entre los distintos saberes, o bien todo lo contrario, propiciar la confrontación.

Como técnicas dedicadas a buscar el sincronismo podemos señalar: la búsqueda de información que lleva a la creación de ficheros con referencias para uso común, el compartir medios tecnológicos, las drogas y otras formas de confort que unifican el talante de los participantes, los bocetos y la versión. Entre las que se dedican a propiciar la confrontación destacan: la *brain storming*, los maratones, la atomización de las tareas, la irresponsabilidad estilística que lleva a un uso tipo *picnic* de las técnicas y las colaboraciones con artistas invitados desde una lejanía de estilos.

Dado que todas estas técnicas son suficientemente conocidas, pasaremos a describir más detalladamente dos de ellas, las que intervienen a la hora de concebir una exposición en una galería u otro lugar.

Búsqueda de información y la creación de ficheros

La creación de ficheros de imágenes, bibliotecas, discotecas... evidentemente favorece el entendimiento entre los miembros de una colectividad y es por tanto una estrategia de acercamiento.

Pero existe una clase de material más concreto que genera el propio grupo ante situaciones especiales. Por ejemplo, cuando quiere hacer una exposición dedicada a un tema concreto. Generalmente, lo primero que se hace es acumular un material heterogéneo que, simplemente, “tiene que ver” con el tema elegido. Después se estudian los aspectos más sobresalientes del mismo en conexión con la imagen que se pretende,

⁹ Un concepto que emplea Walter Benjamin en su *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*.

Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.

ya sea esta una serie de cuadros, un entorno de realidad virtual o cualquier otra. Así se van concretando y enriqueciendo estos documentos hasta llevarlos al terreno de las *presentaciones*, unos instrumentos más útiles. Esta nueva información cada vez tiene más forma (el grupo ya ha visto que con lo que tiene va a hacer, por ejemplo, cuadros, en vez de animaciones) y por tanto ayuda a estructurar la exposición, en el sentido de que esta selección investida de la dignidad de instrumento ya responde a preguntas sobre qué incluir y qué dejar fuera, e incluso proporciona sugerencias para la composición de los cuadros (número, tamaño, grado de dificultad de reproducción ...) y de la exposición (habrá series, alguna precisión ambiental, título, tipo de público y lugar más apropiado para la exhibición...).

Brain storming y maratón

La tormenta de ideas es una técnica de comunicación popularizada por los publicistas que la usan en las fases previas a la definición de la campaña.

Los equipos de creativos se plantean el problema para escuchar acto seguido todas las posibles soluciones que se les ocurran, por absurdas que parezcan en principio. De la combinación de todas las aportaciones surge la solución más satisfactoria.

Precisar el punto de vista que, según la teoría estética, sirve de intermediario (equivale al narrador o comunicador) entre el que cuenta la historia (o pinta la escena) y el lector (o espectador) significa marcar un tono que otorgue a la presentación coherencia y eficacia. Generalmente la tormenta de ideas se usa al principio para buscar un tono mientras que la transmisión de información instauro la eficacia. Por poner un ejemplo práctico, el primer caso implica que el colectivo no conoce el tema de la exposición, mientras que en el segundo, el concepto ya ha sido establecido.

El tono, en la práctica artística individual, es la actitud emocional que el narrador mantiene hacia el tema. Surge del fondo de la personalidad de éste y recubre el relato de una piel homogénea. Para un pintor, la cuestión adopta la forma de una variante dentro del estilo en que milita, el cual marca una actitud general hacia los temas.

Así por ejemplo, a través de técnicas simbólicas propias del estilo pop, los artistas que se encuadran dentro de este movimiento muestran de qué manera se puede llevar a cabo la transformación de un motivo real cualquiera -del que existen infinitas variantes-, en un tema pop -que es infinitamente más restringido porque tiene necesariamente que remitirse a la cultura popular y la civilización industrial moderna-. Si partimos de la base de que el cuadro pop aspira a significar unívocamente el motivo real, debemos admitir, no obstante, que cada artista pop concreto cumple esta tarea a su manera.¹⁰ Así pues un colectivo puede, tras una *brain storming*, decidir que le interesa una mirada lichtensteiana o warholiana, e informarse para producir finalmente un cuadro de estas características. Pero lo más frecuente es que busque el tono tras una confrontación en el terreno formal. Entonces el maratón aparece como el recurso más adecuado.

Los maratones son encierros para producir obra en grandes cantidades sin una finalidad concreta. Es decir, obra que no responde a los imperativos de ningún lugar específico de exhibición.

¹⁰ Podemos, por ejemplo, captar el gusto de Rauchenberg por el Arte Expresionista, o el interés de Lichtenstein por los lenguajes convencionales y saber no obstante que nos encontramos en terreno pop.

Se pueden limitar los instrumentos, los soportes, los procedimientos, el tiempo... Y así partir de un formato común, de la misma clase de soporte, de una serie limitada de pinceles, de unos colores determinados. A veces aparecen prohibiciones del tipo: no pegar ni copiar fotos, o no intervenir en los fondos generados por otros hasta el día siguiente etc.

De esta manera se genera un *material* que contiene un tono en su seno. Para hacerlo patente, el colectivo, normalmente, lo evaluará desde posturas cada vez menos enfrentadas hasta llegar a establecer el concepto de su próxima exposición.

A menudo los maratones proporcionan imágenes que pueden ser instrumentos o soportes de obras que se producirán años después. También aportan muchas sugerencias procedimentales: la imagen no sirve pero su proceso de construcción se adopta para trabajos futuros. Y por último, la primera utilidad de este material es que sugiere versiones para ser realizadas en otros medios, con lo que este paso puede aportar a su precisión significativa. Los grupos se hacen, en este sentido, expertos en determinar los contenidos que un medio aporta a la imagen y viceversa.

2.1.2 Entusiastas contra Racionales

Respecto a la organización colectiva, P. Francastel en su libro *La realidad figurativa* muestra un ejemplo de cómo influyeron, durante la Edad Media, dos grandes clases de asociaciones creativas, que llamó entusiasta y racional, en el surgimiento del arte románico y gótico, respectivamente:

"Los grandes edificios de los siglos XI y XII se hicieron en un impulso de improvisación, por muchedumbres entusiastas y obligadas a servir; en la época gótica todo quedó regularizado: el progreso de las ciudades, el desarrollo de las asociaciones juradas _que dan tanto las logias masónicas como los municipios_ son fenómenos paralelos y aún mal conocidos, que tienen un alcance histórico y sociológico evidente".¹

Francastel afirma más. Cree que los modelos de colaboración artística no sólo dan origen a estilos diferentes sino que también ofrecen material para la determinación de otras formas de organización social: "El problema de las asociaciones artísticas ayuda a entender el problema de la formación de otros agrupamientos humanos y viceversa".

Análogamente el estudio del método de los grupos de Madrid ofrece las dos líneas de investigación propuestas por Francastel. Una buscaría determinar la influencia que tiene la organización de un colectivo en la clase de obras que produce y la otra recomendaría un estudio valorativo sobre la eficacia de técnicas de participación creativa para conocer el alcance del impacto que el arte colectivo, en su calidad de forma de trabajo, puede causar sobre otros sistemas u organizaciones humanas.

Ahora vamos a establecer un paralelismo entre las etiquetas de Francastel, *entusiasta* y *racional*, como hicimos con las de *traperos* y *proyectistas* de Lévi-Strauss. Esta nueva determinación (grupos entusiastas contra racionales) se funda, no tanto en la necesidad y la pervivencia de la representación técnica (imagen instrumental) en el trabajo final (criterio para diferenciar traperos de proyectistas), como en el establecimiento de dos métodos que potencian unas destrezas colectivas determinadas.

Más concretamente, si consideramos las cuatro técnicas de colaboración más conocidas: Acopio de información, Tormenta de ideas, Cadáver exquisito y Técnica creativa libre (que dicta que cada proceso creativo se inicia sin haber establecido previamente un plan), los *racionales* (en nuestra terminología que rinde tributo a Francastel) emplean preferentemente las dos primeras, mientras que los *entusiastas* (los productores del arte románico de Francastel) desarrollan las dos últimas.

En general, el *método racional* se desarrolla en la búsqueda de un perfeccionarse. Pretende profundizar sobre los orígenes de las acciones. Su fin último es lograr la armonía entre las muchas contradicciones que surgen durante el proceso artístico. Semejante forma de trabajo procura al equipo un aprendizaje del modo de regularizar su situación haciéndole capaz de administrar su propio progreso.

Poseer el medio, esto es procurar la armonía, implica también aceptar un tipo de solidaridad que, en el caso de un colectivo artístico sin jefes, parte de la conciencia sobre la igualdad de sus miembros. Desde esta base todos deben crear en la paz que les procuran unos mecanismos de trabajo que son fruto de una reflexión normativa. En definitiva, el grupo se apoya en la propia trayectoria para establecer las destrezas más

¹ Pierre Francastel, *La realidad figurativa*, Paidós, Barcelona, 1988, p. 36

eficaces que finalmente generan un método de trabajo que respondería a la categoría (si esta se refiriera a los procedimientos y no a los resultados) de moderno-vanguardista. Un efecto secundario de tal organización conduce a los equipos racionales a una reflexión política sobre el estatus del artista colectivo frente al individual que se traduce, en los casos que mencionamos en Madrid (El Perro, La Nevera, Fast Food), en una preocupación por la distribución de la propia obra, la relación con las instituciones y un gran interés en el arte público.

El método que, por el contrario, no conduce al sabio gobierno del colectivo para la prevención de su futuro, y que por tanto no tiene un modelo racional de organización, se desarrolla a través del camino. Capacita a la organización para responder libremente a las demandas concretas que surgen. Un colectivo entusiasta no busca armonizar sus contradicciones, no quiere establecer su posición creativa con el fin de dominarlas. Prefiere olvidarse de ellas afirmándolas, o sufriendolas, limitándose a contemplar de qué manera se manifiestan en las obras. Su investigación es irónica, atiende también al principio que guía las acciones artísticas, pero sin confiar nunca en encontrar su esencia escondida. Su principal meta es crear sin agotarse, sin esfuerzo, sincréticamente, mientras que crear de manera originalmente eficiente es el principal objetivo de una asociación racional.

El colectivo entusiasta de Madrid (Estrujenbank, Preiswert, Libres Para Siempre y Empresa) resultará especialmente efectivo en el arte del contexto. Por eso generará obras de participación o querrá un estar a favor o en contra de lo que propone. También empleará alegremente nuevos medios (generalmente tomados del producir inconsciente que se da en la vida cotidiana) que mezclará con otros profesionales presentes en la tradición artística.

Los artistas racionales en Madrid

Los artistas organizados en modo racional suelen hacer obras narrativas y, consecuentemente, políticamente eficaces y también obras más bien formalistas pero que, entonces, suelen adjuntar una justificación política escrita, en el fondo, superflua. Es el caso de algunas piezas de El Perro que realiza obras específicas para determinados lugares aportando argumentos plásticos muy poco evidentes hasta el punto de que, maliciosamente, se podría pensar que podrían colocarse en otro sitio sin que su relación con el contexto necesitara más ajuste que una justificación verbal nueva.

El paradigma del artista colectivo organizado racionalmente para lograr un objetivo político se encuentra idealmente en los empeños políticamente correctos de muchas asociaciones norteamericanas de orientación feminista, gay, racial o contracultural que buscaron en los 90 la eficiencia en la propagación de sus ideas.

Esta corriente tiene también su representación reciente en Sudamérica como nos dieron a conocer las comisarias Alicia Murriá y Eva Grinstein en las jornadas tituladas *Colectivos y Asociados* que, sobre arte colectivo español y argentino, tuvieron lugar en La Casa de América en abril del 2002.²

² Las jornadas se organizaron en torno a dos mesas redondas tituladas: "La intervención artística en el espacio público", moderada por Alicia Murriá y "El proceso colectivo de creación y difusión", por Eva Grinstein. En la primera participaron los colectivos: Laberinto, Cirugeda y Cia., GAC, m777, Preiswert, Estrujenbank, El Perro, Ramón Parramón (*Idensitat. Calaf/Barcelona*) y Federico Guzmán (*Cambalache*). Mientras que en la segunda fueron invitados: Cabeza Caliente, 3x2, Suscripción, El ingenio, Fundación Rodríguez (*Arte y electricidad*), SitioWEB, Erreakzioa y Fast Food.

Allí, por ejemplo, se presentó un grupo argentino, m777, que se ocupaba de reflexionar sobre política y urbanismo con un planteamiento crítico y utópico que se apoyaba en estudios interdisciplinarios en los campos de la arquitectura, la historia, la sociología, el periodismo, la informática, la plástica...

La creación exhibida era un juego, *Inundación!*,³ que tenía lugar sobre un tablero que representaba a la ciudad de Buenos Aires inundada. Concretamente sobre la que se jugaba era la suma de todas las que había sufrido realmente la ciudad a lo largo de su historia. A través del juego se daba forma a un debate sobre la gestión municipal y sobre el funcionamiento de la política en el país en general.

En España, tanto las piezas del español Rogelio López Cuenca como las del anterior grupo donde trabajaron el propio Rogelio y los miembros de Preiswert, Agustín Parejo School, intentaban suscitar un parecido debate político. Y es que en los 90 resultaba muy difícil motivar a los ciudadanos españoles para que reflexionaran sobre la política española. Parece que una vez cumplida la transición a la democracia desapareciera todo el interés del ciudadano por la cuestión política fundamental que es la de la definición de lo español. De lo español como problema geográfico, cultural, de valores, de formas de vida.

Recientemente, el joven arquitecto Santiago Cirujeda, de Cirujeda y Cía, aborda los problemas de urbanismo que tanto preocupaban a m777, mediante una rigurosa búsqueda de información. Su especialidad es el estudio de los vacíos legales para facilitar a los ciudadanos intervenciones creativas o simplemente prácticas en un espacio urbano que entiende les ha sido arrebatado.⁴

El principal representante en el Madrid de los 90 de la corriente racional es el grupo El Perro. Pero sus obras de arte público tenían una vocación monumental y tendían hacia un formalismo elitista que las alejaba de la eficacia narrativa y movilizadora de los ejemplos comentados más arriba.

Respecto a los grupos La Nevera y el primer Fast Food, hacían de la distribución del arte colectivo un objetivo primordial. Por eso sus publicaciones *La Nevera* y el suplemento *El Congelador* o la hoja Fast Food (de arte múltiple por encargo), respectivamente, constituyeron su principal tarea común, mientras que lo "artístico" del trabajo quedaba al criterio de los artistas colaboradores invitados que, a menudo, hacían piezas libres de objetivos políticos o narrativos.

Colectivos entusiastas en Madrid

³La obra *Inundación!* (*Registrada*) es un juego ubicado en el sitio web www.inundacion.org.ar. "Cada jugador representa un rol característico, tiene un objetivo político y un estilo de juego. Dispone de un tiempo a solas donde estudia la situación planteada en el mapa. Luego define sus herramientas y construye su argumento de acuerdo con una estrategia propia. (...) Lo que sigue es el enfrentamiento retórico con los adversarios del juego (...) y los momentos de decisión colectiva en donde se decide la supervivencia o exclusión de sus herramientas a través del voto. Los participantes verán así modificadas sus posiciones y sólo la habilidad retórica y la capacidad de interpretar el mapa y sus circunstancias podrán acercarlo a su objetivo político".

⁴Una de sus propuestas consiste en invitar a los habitantes del casco antiguo de Sevilla a colocar columpios para niños en este entorno monumental, algo que las ordenanzas municipales prohíben. Cirujeda informa de que esto es legalmente posible si antes se alquila un espacio de la calle reservado para uso privado, como por ejemplo, el que se suele destinar a contenedores de desperdicios. De esta manera es posible burlar las disposiciones municipales, al menos durante el tiempo que dura el alquiler.

Los equipos entusiastas también pueden, a su vez, perseguir objetivos narrativos (conceptuales y políticos según las tendencias de la década) o formalistas (Neopop).

Así, el grupo Preiswert genera una obra política que sólo puede exhibirse en la calle y, sin embargo, ninguna de sus pintadas satíricas como tampoco la autopropaganda del grupo Empresa a través de carteles que pega en los alrededores de las principales galerías de Madrid, tiene la eficacia práctica y política de las propuestas de Santiago Cirujeda o de piezas como *Aquí viven genocidas* de Grupo de Acción Callejero de Argentina, por ejemplo. Esta última consiste en modificar las señales viarias de la ciudad de Buenos Aires para que indiquen las direcciones particulares de militares argentinos implicados en casos de desapariciones y torturas de rivales políticos. A la vez, se distribuyen listas con estos nombres y domicilios impresos.

Por su parte, Libres Para Siempre y Estrujenbank realizan piezas que muchas veces surgen inmersas en un proceso político que suele afectar a los temas y a los mecanismos de recepción que se intentan participativos, pero, materialmente, pueden ubicarse en espacios expositivos al uso, como galerías o museos.

A la inversa, cuando el soporte no es una pintura tradicional, como sucede con la campaña de hombres anuncio que circularon por Sevilla mostrando el lema *I love analfabetismo* (1992) de Estrujenbank o el juego interactivo *Composite* (1997) de LPS, son las instituciones, supuestamente más conservadoras, las que acogen las piezas. Así *I love analfabetismo* se expuso en la Fundación Pública Luís Cernuda, en colaboración con el pabellón de Andalucía Expo'92, y *Composite* se encuentra en la colección del MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo).

De todo esto se deduce que el grupo racional realiza obra política. Hacer llegar el mensaje tiene prioridad sobre la inventiva. Esta última se centra en adaptar mecanismos narrativos tradicionales (sobre todo recursos del arte conceptual), destinados a contar la historia (o el concepto) con la mayor eficacia posible, a la práctica colectiva. Mientras que el colectivo entusiasta es más investigador. Su objetivo es descubrir lo que el medio (arte colectivo) es capaz de hacer. Su trabajo en equipo se convierte en su propósito principal. Cuestionan las leyes fundamentales del arte y los medios que han elegido y lógicamente resultan formalmente más revolucionarios. Incluso se les suele ver como pioneros.

El estudioso de lo colectivo Charles Green lo explica así:

"La acción en colaboración podía facilitar, gracias a la supresión del artista, una nueva zona entre el arte, la escritura y la historia. Esta zona es fascinante, y creo que está implícita en muchos intentos de definir el nuevo género intermedia del arte contemporáneo, que sólo en parte implica nuevos medios".⁵

De todas maneras, la línea de investigación que busca determinar la influencia que tiene la organización de un colectivo en la clase de obras que produce, queda mejor definida si estudiamos seguidamente cómo usan las principales técnicas de colaboración los colectivos madrileños en relación con la forma en que lo hacen otras organizaciones productivas. El que vamos a abordar es un análisis que no sólo dejará más clara la

⁵ Charles Green, *La tercera mano: colaboración y arte contemporáneo*, N° de la revista Exit, *En equipo*, 2002, p.106

diferencia entre un grupo racional y uno entusiasta sino que también contribuirá a precisar el concepto mismo de arte colectivo.

Cuatro procedimientos de colaboración

Se analizarán cuatro procedimientos de colaboración colectiva: acopio de información, tormenta de ideas, cadáver exquisito y técnica creativa libre, que fundamentan cuatro clases de colectivos plásticos: interdisciplinar, con director y sin director; no interdisciplinar (todos los miembros son artistas) y de creadores que manejan todos los recursos colectivos. Se expone además brevemente como las mismas técnicas pueden ser empleadas por agrupaciones sin finalidad artística. Concretamente, el acopio de información, en que son expertos los artistas interdisciplinares, es una técnica útil en aquellos grupos donde un creativo dirige a los técnicos (por ejemplo el director de una película). Los creativos publicitarios emplean la tormenta de ideas, como la mayoría de los creadores que no tienen un director. Las asambleas de políticos prefieren el cadáver exquisito, al modo de los grupos no interdisciplinares y los profesionales de la docencia y la terapia usan la técnica creativa libre, como los creadores colectivos puros.

1- Acopio de información. Grupos interdisciplinares con jefe. Un creativo dirige a los técnicos

El paradigma de un colectivo interdisciplinar con jefe aparece en el equipo que se forma para el rodaje de una película. Así definía yo misma esta técnica de participación creativa, que titulaba *Un creativo dirige a los técnicos*, en el libro *El Arte en las Redes*:

"El director respeta a cada profesional en la cuestión tecnológica en que es especialista. El profesional es el que "hace" la tarea (domina la práctica, el hacer por hacer, se entrega a la locura de la técnica), pero el director es el que "sabe hacerla" (domina la teoría, el hacer que contenga un saber, se somete a la estética). El profesional realiza lo que el director ya sabe como va a ser. Puede proponer sugerencias sobre el modo de hacer la tarea, incluso puede mostrar al director otras soluciones, generalmente más brillantes técnicamente, pero, en última instancia, quién decide el resultado final es el director".⁶

Este tipo de colaboración emplea principalmente la técnica de transmisión de información y, en Internet, se materializa en unos lugares donde técnicos especialistas prestan ayuda a artistas. Subyace también en las largas listas de créditos y agradecimientos que ostentan las obras tecnológicamente experimentales. Listas que aparecen igualmente fuera del entorno virtual adjuntas a los proyectos artísticos de carácter interdisciplinar (como *performances* y obras multimedia) y que, en el futuro, es probable que justifiquen la aparición, en el ámbito artístico, de premios por especialidades como el Oscar de Hollywood.

Aplicando esta técnica de creación colectiva a veces se genera una clase particular de colaborador, el mediador artístico, papel que juega, por ejemplo, el artista catalán Roc Parés.

Parés es el coordinador artístico del Laboratorio de Realidad Virtual de la Universidad Pompeu Fabra (UPF). Desde el año 1993, su misión ha consistido, no sólo en poner en contacto a artistas con ideas (que necesitaban ser desarrolladas mediante la tecnología de la realidad virtual) con un grupo de programadores, otros técnicos y equipos de la universidad capaces de darles esta forma, sino que, además, ha estado presente durante

⁶ Almudena Baeza, "Arte colectivo", en *El Arte en las Redes*, Anaya, Madrid, 1997, p.159

todo el proceso encargado de traducir a estos últimos las, muchas veces, confusas aspiraciones de los artistas directores.

Si no existe mediador propiamente dicho la colaboración entre creativo y técnicos puede adoptar la forma de un laboratorio donde un director artístico selecciona los proyectos que más interesen a la institución. Este es el funcionamiento, por ejemplo, de ATA (Alta Tecnología Andina) dirigida por el jovencísimo Jose Carlos Mariátegui en Perú. O el del CICV, en Francia, y también el del famoso *Institut für Neue Medien* (Instituto para Nuevos Medios) de Frankfurt.

En España, en el año 2002, en el marco de las jornadas *Colectivos y Asociados*, se dieron a conocer algunas de estas asociaciones como SitioWEB o Fundación Rodríguez que consiguen equipos, dinero y difusión para los artistas colaboradores. En la Red, los portales españoles www.hangar.org y www.platonic.net ofrecen acceso a equipos (siempre hay un técnico detrás) y difusión (que es otra especialidad técnica), respectivamente.⁷

En lo que respecta a los colectivos sin jefes que estamos tratando, esta técnica de colaboración, que se basa en la transmisión de información entre especialistas, tiene una importancia variable.

Así, para un grupo racional narrativo, cuyo fin es la comunicación de ideas originales o el logro de propósitos de alcance social, la transmisión de información es, lógicamente, una técnica clave a la hora de ejecutar proyectos artísticos. De hecho, los motivos sociales que merecen ser tratados, los medios tecnológicos disponibles y, sobre todo, la investigación sobre las instituciones, espacios o medios de comunicación más receptivos al trabajo colectivo y político constituyen un torrente de información que suele rentabilizarse en proyectos capaces de procesarla en forma de discurso artístico.

Sin embargo, un colectivo entusiasta suele recoger esta clase de información con el fin de someterla a múltiples mediaciones y por consiguiente puede muy bien no resplandecer nunca en la obra final. Así, el talante de estos grupos hacia sus promotores (una especie de jefes) a menudo se confunde con un negativo "morder la mano que te da de comer". La mayoría de las veces estos desencuentros son consecuencia del uso del método entusiasta que no contempla la planificación de las intervenciones artísticas con antelación y por tanto no genera proyectos que puedan ser sometidos a la aprobación de los gestores. Generalmente, los datos que los entusiastas recogen, por ejemplo, sobre el espacio expositivo en que se disponen a intervenir contribuyen a generar una especie de sugestión colectiva que dicta imágenes más que objetivos reseñables en un contrato. Tal hábito (propio de trapero de imaginar a partir de lo que hay) convierte a los entusiastas en inflexibles interlocutores pues sus "observaciones" (como los fragmentos recogidos por el trapero) se convierten rápidamente en premisas concretas innegociables porque son consideradas "material" artístico y su cuestionamiento puede ser considerado como injerencia.

2- Tormenta de ideas racional. Trabajo interdisciplinar sin director. Creativos publicitarios

⁷ También existen lugares como www.RTMARK.com que lanzan sin embargo propuestas artísticas para las que se requiere dinero o personal técnico que las lleve a cabo.

El trabajo artístico interdisciplinar alcanzó su máximo esplendor en las colaboraciones artísticas de los años 70 cuando lo que se perseguía era el concepto de entorno de participación, asunto que explora minuciosamente Frank Popper en su libro *Arte, acción y participación*. Colectivos, como Dvizjenie, en Rusia, que integra plásticos, poetas o matemáticos, Prometeo, de Kazán, que se ocupa de la música y la plástica o la Opera de Pekín, en China, que presenta espectáculos "de coreografías, de boxeo, de teatro occidental, etc.", dan forma, junto a artistas individuales (Filko, Luis Lugán, Colombo, Boriani, Nicholas Schöfer), a lo que el autor llama "entornos pluriartísticos" donde "la creación colectiva (bien de origen individual, bien de origen colectivo) (...) adopta una orientación general que tiende a la no jerarquización de la expresión o de la manifestación".⁸ Cada especialista aporta al proyecto general su visión, mediatizada por la forma que domina, y el resultado es una especie de baile de medios materiales: la obra plástica se complementa con el diseño arquitectónico, las películas se proyectan sobre esculturas, los movimientos de los espectadores generan sonidos que se amplifican, etc.

Esta clase de libertad formal tiene un paradigma legendario, en el terreno de la *performance*, en la acción que John Cage organizó en el *Black Mountain College* en 1952. Se trataba de una "acción concertada"⁹ que incluía múltiples *performances* simultáneas. Como Cage conocía la personalidad de los participantes y tenía una idea de lo que haría cada uno, no les asignó un papel predeterminado. La única norma organizadora dictaba que las acciones quedarían vinculadas al conjunto por una temporalidad común que marcaba el propio Cage.

Así que la ingeniosa colaboración interdisciplinar que ideó el artista norteamericano consistió en equiparar, una tormenta de medios diferentes _expresada en acciones simultáneas_, con ideas.

La técnica inversa, la de acumular ideas, en lugar de medios y acciones independientes, con el fin de fundar una colaboración interdisciplinar es ampliamente conocida por los equipos de creativos encargados de elaborar campañas publicitarias.

En el ámbito de la publicidad, la utilidad principal de una herramienta como la tormenta de ideas es, pues, la de recoger, ordenar y jerarquizar ideas para concebir una campaña o plan de acción capaz de prever el máximo de situaciones y opiniones que puedan surgir en el proceso de recepción.

Como generalmente quién plantea el problema básico y decide finalmente la solución mejor es una autoridad externa, el cliente, resulta fundamental el consenso entre profesionales para obtener un proyecto que satisfaga a aquel. En la acción concertada descrita más arriba, por ejemplo, no existía más consenso que admitir un tiempo compartido.

⁸ Frank Popper, *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989. p. 164

⁹ "El público fue colocado en un cuadrado con tazas vacías en las manos. Cage, con traje y corbata negros, leyó un texto que relacionaba la música con el budismo zen e interpretó una "composición con una radio" mientras Rauschenberg, que había facilitado las telas "All white" que pendían del techo, proyectaba diapositivas en ellas y hacía sonar discos en un gramófono. David Tudor, por su parte, tocaba el piano "preparado" y vertía agua de un cubo a otro, mientras Charles Olsen y Mary Caroline Richards leían poesía entre el público. Por último, el compositor Jay Watt tocaba instrumentos exóticos y el bailarín Merce Cunningham llevaba a cabo una danza basada en movimientos cotidianos".
Sagrario Aznar Almazán, *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa) 2000

Los colectivos racionales emplean la técnica de la tormenta de ideas a la manera de los publicistas mientras que los entusiastas prefieren el precedente de Cage.

En efecto, los proyectos de los grupos madrileños racionales estudiados, pongamos por caso del grupo Fast Food, son extremadamente coherentes y expresan un consenso muy elaborado.

Lo normal es que el fruto de esta colaboración se exprese en la redacción de proyectos concretos. Por ejemplo, la hoja propagandística para la venta de múltiples (seguía el modelo de las que recogen las ofertas de los supermercados) que el grupo editó a principios de los noventa estaba preparada para incluir obras de muchos artistas diferentes. Así, cada nueva obra proporcionaba una ocasión única para precisar un poquito más el espíritu y la letra del proyecto.

En el seno de Fast Food, cada proyecto concreto se equipara a la fundación de una empresa. Una empresa que se constituye no sólo como productora sino también como producto. Así por ejemplo, el título, que suele ser un lema que declara las intenciones de la organización, se publicita tanto como los productos artísticos que genera la empresa. De manera que en el proyecto de la hoja Fast Food, por ejemplo, el concepto de *múltiple artístico que se vende* se vincula al de *obra del grupo Fast Food* de tal modo que designa un complejo sistema que abarca desde los sentimientos, ideas o propósitos que guían la realización de una obra concreta (como *Hambre para hoy arte para mañana*¹⁰ de Elena Carreño —incluida en una de las primeras hojas de propaganda Fast Food—) hasta las acciones y las formas prescritas para cada campaña. Así la obra de Elena no puede definirse exclusivamente por la ocurrencia de la artista sino por todos y cada uno de los elementos que conforman la relación entre su múltiple (un *sandwich* mixto) y Fast Food.

Finalmente, las minuciosas tormentas que han dado origen al proyecto de la hoja-catálogo de Fast Food desembocan en un convencionalismo estético: las piezas que coincidan con el sistema significativo a que el nombre remite serán adecuadas y admitidas; las que no, habrán de ser rechazadas por inadecuadas. Dicho de otra manera, la redacción del proyecto equivale al principal acto creativo del grupo y las piezas acogidas bajo la marca Fast Food (como pasa también con las muestras comisariadas por el colectivo El Perro) son la prueba de que existe un orden que sustenta un concepto empresarial.

Para los entusiastas, resulta imposible tal prevención y flexibilidad pues sus proyectos no se escriben como guiones sino que se construyen de manera inapelable mediante el aporte de datos, imágenes y acciones concretas. Por eso decimos que la tormenta entusiasta sigue la fórmula de la acumulación de medios y acciones independientes a la manera de Cage. Una fórmula que, en el fondo, tiene más que ver con la herramienta del cadáver exquisito que con la tormenta de ideas clásica.

Como en las colaboraciones entusiastas no existe un consenso, ni se redactan proyectos para canalizar las diferentes aportaciones conceptuales, las piezas no suelen adoptar tampoco el formato del ambiente pluriartístico (tan de moda en los 70 y que tanto éxito ha tenido en la década que nos ocupa vinculado al uso de las nuevas tecnologías por parte de técnicos virtuosos que escriben excelentes memorias y muestran largos

¹⁰ *Hambre para hoy arte para mañana* es un sandwich mixto, retractilado y con una pegatina que reza: "Ilusionarte".

curricula para lograr el apoyo institucional) que se sustituyen por la exposición en el espacio convencional (también el underground) o la intervención autogestionada (muchas veces ilegal) en el espacio público o en la Red.

Otra particularidad: en el seno de estos equipos, la tormenta de ideas surge en cualquier estadio del proceso (a diferencia de la estrategia que siguen los departamentos de creativos industriales que sólo la emplean al comienzo, para establecer las directrices generales de la campaña, y al final, para su valoración). Esto hace que la cadena de montaje formada por un grupo de artistas entusiastas permita a éstos moverse del puesto y eludir la promulgación de cualquier ley de carácter general.

En conclusión, se puede afirmar que en manos de los entusiastas las tormentas de ideas generan proyectos que no son atractivos sobre el papel. Resultan vagos y personalistas, pues se basa en la confianza mutua, y a menudo sucede, como en *Justos por pecadores...*, que la redacción del proyecto le llega al galerista al final, en forma de memoria de las reuniones celebradas.

Sin embargo, la mayoría de las obras de arte crítico, político o apocalíptico (en nuestro contexto, piezas de arte público de El Perro, La Nevera o Fast Food, por ejemplo) responden a un plan previo que no cuesta nada facilitar al promotor o gestor para obtener el permiso o la financiación necesaria. Lógicamente el catálogo o la memoria son documentos que pueden preceder a la exposición de las obras.

3- Cadáver exquisito entusiasta. Trabajo no interdisciplinar. Asambleas de políticos.

El método que se basa en la técnica del cadáver exquisito se rige por los principios de la espontaneidad y del no-hacer.

No-hacer, no significa "no hacer nada", sino saber hacer corresponder (técnicamente) las acciones con el curso de los acontecimientos. Por ejemplo en el caso que nos ocupa, las intervenciones que los colaboradores han efectuado previamente (y que adoptan una configuración material, formal y conceptualmente concreta) deben ser respetadas como acontecimientos insoslayables.

El no-hacer invita también, por un lado, a practicar la atención consciente para buscar siempre la solución instrumentalmente más sencilla y, por otro, al aprovechamiento confiado de las capacidades de cada colaborador.

Respecto a la última cuestión, la fluidez para producir cadáveres exquisitos no es una capacidad que se adquiera por el estudio de la propia trayectoria, pues los conocimientos constituyen trabas para la acción espontánea disponiendo el ánimo para las respuestas tipo y cierta clase de repetición reprochable. Por eso aunque los grupos realizan piezas en las que intervienen muchas veces las mismas imágenes, no forman por ello series. Es decir, cada significante repetido opera con total autonomía significativa en la obra de arte en que aparece de manera que no necesita de las demás para ser comprendido. Ha sido traído al cadáver exquisito de turno por un impulso espontáneo de carácter formal o discursivo, pero privado, y su contribución a la forma y al mensaje finales contiene en sí mismo las claves para su interpretación.

Por otro lado, un cadáver exquisito realizado por turnos invita a suponer que tras la naturalidad con que los materiales se relacionan en su seno existe también un mínimo de

objetividad.¹¹ Y es que, cómo saben los profesores y alumnos de arte, en la práctica, es posible plantear un debate que, a partir de una configuración formal determinada, señale unánimemente (objetivamente) una concreta como mejor que otra.

A esta clase de "objetividad" remiten también los "todos" y los "en el fondo" que, en confianza, emiten a veces los profesionales: "Todos los calamares verdaderamente de primera calidad tienen, en el Mediterráneo, tal característica", "En el fondo el tamaño de un cuadro siempre depende de...". Estos detalles, aparentemente arbitrarios, que surgen tras una observación confiada de lo concreto son los que cimentan la comprensión entre artistas que trabajan sobre el mismo *material*, con (valga la expresión) similares "todos" y "en el fondo" o que, si no son exactamente los mismos, reconocen, al menos, su existencia útil.

Si nos atenemos al otro procedimiento, el de "practicar la atención consciente" sobre las aportaciones precedentes, en otras palabras, cuando los artistas practican la intervención por turnos, observamos que cada participante aporta su mundo propio sin tener que negociar y paradójicamente el resultado es menos previsible que en el cadáver exquisito canónico. En efecto, si Cage, en el Black Mountain, en lugar de poner a todos los artistas a actuar a la vez les hubiera dado la libertad (entusiasta) para intervenir cuando lo desearan éstos habrían podido observar a sus compañeros más atentamente y haberle sorprendido al acoplarse con lo que estaba sucediendo pervirtiéndolo, por medio de la renuncia, sus estilos y discursos característicos.

Fuera del ámbito artístico, esta forma de colaboración resulta útil cuando se abordan hechos que no se pueden modificar. El colaborador se siente entonces como el artista que se enfrenta a una intervención precedente. También se muestra eficaz si las personas que colaboran se tienen mucho respeto o cuando existen intereses irreconciliables y no hay una autoridad externa para evaluar la mejor opción. Estas circunstancias se dan, por ejemplo, en las asambleas y consejos políticos creados para negociar. Aquí la técnica del cadáver exquisito invita a la construcción de una solución creativa por acumulación de puntos de vista y de respuestas parciales.

En Internet, el cadáver exquisito se ha revelado como una excelente técnica para recoger datos, acciones y opiniones del usuario particular, muy difíciles de obtener de otro modo. En consecuencia, las propuestas de participación más populares son aquellas que se convocan a partir de premisas concretas y visibles (incluyen material visual en lugar de instrucciones), es decir, que proporcionan un modelo de actuación que se infiere a partir de ejemplos. Es el caso de los enunciados conocidos como *Truismos* (verismos) de Jenny Holzer que son dispuestos a la vista en forma de lista que contiene los más votados para que el usuario pueda añadir los suyos conociendo no sólo los de la artista sino también los de los profanos.

¹¹ Decía, respecto a esta última cuestión, la discípula de Wittgenstein G.E.M. Anscombe, que la única clase de proposición lógica que puede aceptar la forma: "Haced siempre X (donde X describe una acción específica)" es la que se emite en el contexto artístico: "No existe ninguna regla positiva general del tipo "Haced siempre X" o "Hacer X siempre es bueno, necesario, conveniente, algo útil, apropiado, etc." (donde X describe una acción específica), que una persona en sus cabales acepte como punto de partida para razonar qué debe hacer en un caso particular. (A menos, claro está, que esté acompañada por cláusulas de excepción como: "Si las circunstancias no incluyen un hecho que lo convierta en una tontería"). De esta forma, (...) las del tipo: "Hacer tales cosas específicas en tales circunstancias siempre resulta conveniente", nunca son posibles, si se las toma estrictamente, para una persona sensata, fuera de determinadas artes".

Anscombe, G.E.M., *Intención*, Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 1991, p. 116

En este sentido, el cadáver exquisito es empleado por el net artista para romper con la secular pasividad del público acostumbrado a evaluar más que a participar. De manera que estas obras de arte adoptan más bien la forma de preguntas que de ídolos absolutos y consecuentemente los artistas aprenden a desarrollar su talento como mediadores y animadores.¹²

Recogiendo lo más importante concluimos que romper con la desconfianza a la hora de crear en común por haber encontrado en cada propuesta ajena un sutil régimen de interdependencias y solidaridades que constituyen un proyecto común y fomentar una especie de cortesía mutua, en vez de de competencia entre procesos y productos, es el conocimiento principal que los grupos entusiastas obtienen de esta técnica colectiva de creación.

Del mismo modo, los racionales descubren otra sorprendente verdad colectivista: "que los pensamientos y emociones más íntimos no son realmente personales, sino pensados en términos de lenguaje e imágenes que vienen dadas por la sociedad".¹³ Observan así que la individualidad, dejada en libertad para emitir intuiciones artísticas, tal y como recomienda la técnica entusiasta no produce casi nunca propuestas incomprensibles por íntimas.

Por eso, su principal uso de la técnica del cadáver exquisito, su manera de experimentar la confianza mutua es, como en el caso de los entusiastas, una variación de su herramienta favorita, la tormenta de ideas.

Esta variante consiste en la acumulación desproporcionada, la tormenta gigante. Finalmente lo que se crea es una maraña difícil de ordenar y que por tanto adopta la lógica alusiva del cadáver exquisito. La lógica de cercar al problema dejándose llevar. Como el fluir de Fluxus que no admite muchas reglas pero que es capaz de aglutinar la obra de artistas muy dispares. Como intentan las publicaciones periódicas y las ediciones de múltiples creadas por La Nevera y Fast Food.

4- Técnica de creación por participación libre. El colectivo artístico ideal. Utilidades en los campos de la docencia y la terapia.

La técnica creativa libre consiste en aplicar la táctica de colaboración (acopio de información, tormenta de ideas, cadáver exquisito) que más convenga al colectivo en

¹² Resulta curioso al respecto que las obras donde es necesaria la participación del público y que van precedidas de una convocatoria de dimensiones planetarias tienen siempre un mayor éxito en el ámbito local, pues el usuario que con mayor frecuencia responde es el más cercano al lugar donde la pieza tiene lugar físicamente. Así, cuando el artista Rafael Lozano Hemmer dispuso la serie de cañones de luz de que consta su obra Alzado Vectorial, ya fuera en la plaza del Zócalo de México (2000) o en el patio del museo de Vitoria, Artium(2002), y pidió a los internautas que manejara dichos cañones para establecer, cada uno, una configuración particular que sería grabada en video y remitida a sus autores, resultó que la mayoría de los participantes era mejicanos en el 2000 y vascos en el 2002. Es como si el presentimiento de lo material cercano motivara para ejercer la colaboración.

¹³ Racionero, Luis, *Oriente y Occidente*, Anagrama, Barcelona, 2000, p.138

En el mismo sentido Pierre Francastel opina "Todo signo figurativo, lo mismo que todo signo verbal, fija pues un intento de ordenamiento colectivo del universo según los fines particulares de una sociedad determinada en función de la capacidad técnica y el conocimiento intelectual de esa sociedad. De esta forma se ve claramente que es imposible considerar el arte como un hacer puesto a disposición de una necesidad de expresión puramente individual." op. cit. p.114

cualquier paso del proceso creativo, por cualquier miembro participante y para resolver cualquier clase de tarea.

Semejante libertad organizativa atenta contra el concepto de método, entendido como sistema creado para establecer la mejor forma de producir un resultado artístico siguiendo unas reglas de participación que mostraron su eficiencia¹⁴ en el pasado.

La técnica creativa libre, lejos de constituir la forma de colaboración más natural y lógica, se presenta como un estadio muy avanzado y sumamente particular del trabajo colectivo. Únicamente los equipos que hemos definido como entusiastas aspiran a aplicarla asumiendo sus consecuencias.

Si establecemos un paralelismo con el mundo del deporte nos daremos cuenta de lo rara que es la disciplina del no-método (que es un método que abarca todos los métodos). Muchas disciplinas deportivas han creado un apartado para los virtuosos que las practican de manera libre, es decir sin reglas y generalmente en plan de exhibición: el MotoCross estilo libre, por ejemplo, significa saltar con una moto haciendo piruetas imposibles y muy poco prácticas en una competición normal. Incluso, en aquellos deportes en que existe una competición donde se enfrentan los estilos libres, como es la natación o el patinaje artístico, los atletas aplican el estilo más eficaz (el crol en la natación), y entonces no adoptan un verdadero estilo libre, o fuerzan, como en el patinaje, al jurado a valorar aspectos que en un ejercicio reglamentario pasan desapercibidos.

La técnica creativa libre en la organización interdisciplinar con director

La estrategia de organización que tiene como objetivo, precisamente, la libertad de organización choca frontalmente con el colectivo que asume sin discusión la existencia de creativos y técnicos, de directores e invitados, de responsables máximos y fichajes. Escribe Coosje Van Bruggen en la voz "colaboración" del diccionario de términos artísticos del Guggheim (*"Guggheim museum Collection: A to Z"*):

"La colaboración (...) significa trabajar juntos dentro de una asociación con grados variables de igualdad o en un esfuerzo común que enriquece el conjunto. Al mismo tiempo implica sacrificar parte de la individualidad con vistas a adaptarse a la personalidad del otro lo cual puede conducir a una pérdida irreversible de identidad".¹⁵

La técnica que nos ocupa pretende corregir esta temible "pérdida de irreversible de identidad" sacrificada a los designios de un jefe que establece las aportaciones que "enriquecen el conjunto" y cuales no. La filosofía de la técnica creativa libre establece que: "Piense el que lo haga mejor en cada momento" (lo que puede colocar a cualquiera

¹⁴La distinción entre las palabras eficacia y eficiencia resulta útil en este momento pues éste último término se refiere a la consecución de un objetivo sin importar los medios necesarios para su consecución, mientras que la eficacia busca que en la obtención de la meta se empleen el mínimo de medios disponibles. Un método volcado en la eficacia absoluta sí admitiría la técnica creativa libre pues el imperativo de buscar el camino más corto le conduciría a no dar nada por sentado y por tanto a admitir el riesgo de la investigación continua. En general, se puede decir que la eficacia no es un método (como sí lo es la eficiencia) aunque se admite que algunos procesos resultan más eficaces que otros.

¹⁵ Inexplicablemente la acepción del término *colaboración* es sumamente peyorativa. Por ejemplo, llega a contener afirmaciones tan gratuitas como esta: "Y desde la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Francia, un colaboracionista es alguien que se acuesta con el enemigo".

Coosje Van Bruggen, *"Colaboración"*, *Guggheim Museum Collection: A to Z*, editada por Nancy Spector, 2001, NY.

momentáneamente en el lugar del jefe o del responsable de cualquier otra tarea convencionalmente asignada) y, hasta que esos puestos puedan ser asumidos por el no experto. Ventajas, la frescura y la sorpresa. Ejemplos: en muchos documentales, los actores son eliminados, y, en la colaboración científica, el ayudante puede volverse insustituible, como demuestra la conmovedora historia de la relación de la estudiante de matemáticas, Mary Sklodwska, con, su futuro marido, Mr. Pierre Courie¹⁶.

La técnica creativa libre en un colectivo racional

Esta técnica sirve, por un lado, para abordar obstrucciones que aparecen inesperadamente en el proceso y, por otro, para colaborar con otros artistas que no participaron en la elaboración del propio proyecto y que siguen otros métodos de trabajo.

Respecto a la segunda cuestión, pensar la colaboración desde la óptica de la flexibilidad metodológica significa admitir que además de método hay experiencia, que cada miembro tiene un ser-sí-mismo que puede enriquecer (o simplemente discrepar con) los modelos que están implícitos tras el proyecto elaborado por consenso.¹⁷

Así, los artistas invitados son llamados a colaborar libremente: no para hacerles comulgar con la propia sabiduría sino para aprovechar su técnica personal. Muchas veces, los proyectos racionales y políticos incluyen la participación de artistas consagrados (o de otros países y culturas) porque éstos contribuyen a fijar los contenidos comunes a través de su modo de hacer característico (y cuanto más característico mejor). Este es el principio que rige, por ejemplo, las grandes bienales y otras ferias; convocatorias, que pueden ser vistas como proyectos racionales que elaboran un discurso a partir de la variedad de riquezas nacionales.

La técnica creativa libre en los equipos entusiastas

En una colaboración regida por la mecánica del cadáver exquisito la aplicación de la técnica de colaboración libre corrige la tendencia a la deficiencia especulativa y fomenta la experimentación en el campo de los procedimientos tradicionales.

Y es que, el uso del cadáver exquisito, entendido como forma exclusiva de colaboración, conduce poco a poco, por ejemplo, a la pérdida de las capacidades inherentes a la técnica de la mimesis. Porque, es sabido que sin requerimiento mimético no hay tensión entre el motivo y las limitaciones procedimentales inherentes a cada medio artístico (la pintura no se hace consciente de la planitud porque no tiene ante sí lo tridimensional, el *performance* no enfrenta la permanencia de los conceptos y así sucesivamente). Ante semejante estado de cosas, el artista de cadáver no domina los registros que le permitirían hacer presentaciones miméticas en colaboración.

¹⁶ El ejemplo es de Van Bruggen, citado más arriba.

¹⁷ Esos modelos funcionan como los antiguos maestros en el arte oriental a los que un seguidor de la creatividad libre trataría como propone el taoísta Shitao: "Soy como soy; existo. No puedo pegar las barbas de los antiguos en mi cara ni poner sus entrañas en mi vientre, Tengo mis entrañas y pecho propios y prefiero retorcer mis propios bigotes. Si por fortuna ocurre que me parezco a alguien, es él quien se acerca a mí y no yo el que se sacrifica por él. De este modo es. ¿Por qué debo moldearme en los antiguos y dejar de desarrollar mi propia fuerza?".

Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 1999, p. 91

Tal ensimismamiento le lleva además a despreciar estrategias colectivas clásicas como: recoger información en ficheros de imágenes, explorar medios tecnológicos nuevos o planificar los objetivos que constituirán un proyecto artístico.

Luego también sucede que el entusiasta se recrea en lo experiencial y es incapaz, por ejemplo, de extraer algún conocimiento actitudinal (como la dimensión política de su trabajo enfrentado al paradigma del creador individual genial) distinto del placer que le proporciona el hecho de trabajar junto a otros.

Finalmente, lo real pasa a un segundo plano y la obra se torna un tanto esotérica (como un cadáver exquisito surrealista).

La prueba de que los colectivos que nos ocupan no han caído en tales relajos es: primero, que su arte exhibe originales medios mezclados (instalación pictórica de Estrujenbank, exposición en revistas de Empresa, pintura de acción y participación de LPS, pintada político-artística de Preiswert) fruto de una investigación en el ámbito de lo que podríamos llamar la técnica del procedimiento libre y, segundo, que son capaces de responder a encargos.

Los proyectos entusiastas suelen requerir entonces conocimientos propios tanto del *hacer racional* (concebir proyectos con un responsable, practicar tormentas de ideas, atomización de tareas, *picnic* de destrezas, colaboración con invitados) como del *saber hacer entusiasta* (dibujo automático, cadáver exquisito, sugestión colectiva, pintura por turnos, *detournement*).

Por eso, todos los equipos a examen han concebido obras personalizadas para locales y se ha adaptado a propuestas ajenas usando habilidades entusiastas y racionales respectivamente.

Y por último, su investigación en este método les permite concebir obras de función libre, es decir, que el equipo aprende a vivir el público como un acontecimiento real (estético y manipulable) y no simplemente como un destinatario imaginario al que “provocar” a la manera beligerante de un Dalí, por ejemplo. Esto, unido al respeto que experimentan por los motivos característicos en los 90 (astronautas, políticos españoles, personajes *manga*...) derivado de su talante pop, les capacita para establecer relaciones (políticamente) novedosas con el público que se convierte en objeto principal de campañas como *I love analfabetismo* de Estrujenbank,¹⁸ *No hay Nadie* de LPS,¹⁹ *Llegó la hora del saqueo* de Preiswert²⁰ o *Hazte invisible* de Empresa,²¹ que no son ni políticamente correctas, ni parodias conceptuales de las publicitarias. Aquí cada grupo establece un ideal positivo de público que refleja, pese a ser una construcción imaginaria y artística, la realidad española. Concretamente Estrujenbank se dirige a un analfabeto, lo que le lleva a producir obras aptas para él y para el experto. Igualmente Preiswert apela al transeúnte de Madrid seguro de que su contagio es el mejor premio a su labor plástica y de acción. Libres Para Siempre elabora un catálogo de situaciones y retratos que caracterizan al joven patoso: soso, muy creativo, tímido, con gafas de pasta... que resulta útil como documento de época sin perder su componente artístico pues la creatividad del patoso (paradigmática en los 90) se desarrolla paradójicamente al

¹⁸ Calles de Sevilla en el marco de la Expo 92.

¹⁹ Festival de arte electrónico Art futura, Madrid, 1997.

²⁰ Boca de metro y El Corte Inglés de la calle Preciados, Madrid, 1993.

²¹ Calles de Rostoch, Alemania del Este, 1994.

consumir. Y Empresa mezcla figuras fantásticas (en este caso, el hombre invisible de la literatura de ficción) con consignas políticas (como el *hazte invisible* escrito en turco y dirigido a los inmigrantes de esta nacionalidad en Alemania) retratando así la familiaridad con que en esta década se mezclan géneros y formas.

Utilidades en los campos del arte, la docencia y la terapia

Volviendo al propósito general de este epígrafe: buscar la utilidad de esta técnica de colaboración artística en otros ámbitos profesionales (además del artístico), encontramos su fin último en el gestionar el entusiasmo de los colaboradores. Para ello se hace necesario aprender a aprovechar al máximo toda clase de impulsos ingenuos. Y donde esta premisa nos parece ineludible es en los terrenos de la docencia y la terapia. En efecto, tanto el profesor como el terapeuta deben colaborar con alumnos y pacientes para realizar una tarea en común.

Veamos el primero de los casos. El fin de la enseñanza, según las últimas tendencias pedagógicas, es aprender a aprender para lo cual el profesor debe procurar una enseñanza comprensiva, individualizada y, al tiempo, aplicar métodos experimentales que garanticen un desarrollo flexible.

La enseñanza comprensiva implica que el maestro debe aprovechar los conocimientos propios del alumno, su mundo. Por eso busca establecer un proyecto que le permita rentabilizar las vivencias de su pupilo y, sobre todo, las técnicas que éste domina. Así, aunque, para transmitirle un conocimiento determinado, le parezca que la clave para comunicarlo está en algo que a él le resultó motivador, en un descubrimiento feliz que hizo un día, tiene que atender a la "cabeza" de su alumno, a su manera de aprender, y si éste tiene talento para analizar lo concreto, por ejemplo, hay que hacerle trabajar a partir de casos y dejar que infiera poco a poco la ley, pues por mucho que el profesor quiera ahorrarle el camino regalándole la fórmula general, puede que no sepa apreciar su utilidad.

En *El pensamiento salvaje*, Levi-Strauss reseña un divertido desencuentro entre dos formas de pensamiento. Una antropóloga, negada para la botánica, intenta aprender la lengua de una tribu africana, experta en la diversidad del mundo vegetal. Los indígenas idean un método de enseñanza (claramente no comprensiva) que consiste en reunir un gran número de especímenes botánicos que van nombrando a medida que se los presentan a su alumna. El resultado es un auténtico diálogo de besugos.²²

En relación con la otra exigencia docente actual, la enseñanza individualizada, resulta que respetar la subjetividad implica un método flexible capaz de reconocer las diferencias. Diferencias que, en el trabajo en grupo, son puestas en competencia, lo que sirve, además de para proporcionar paradójicamente una gran consciencia del talento

²² "Esas personas son cultivadoras: para ellas las plantas son tan importantes, tan familiares como los seres humanos. Por mi parte, jamás he vivido en una granja y ni siquiera estoy segura de distinguir a las begonias de las dalias o de de las petunias. Las plantas, como las ecuaciones, poseen el engañoso hábito de parecer semejantes y ser diferentes, o de parecer diferentes y ser semejantes. Por consiguiente, me hago un lío tanto en botánica como en matemáticas. Por primera vez en mi vida, me encuentro en una comunidad en que los niños de diez años no son superiores a mí en matemáticas, pero me encuentro también en un lugar en el que cada planta, silvestre o cultivada, tiene un nombre y un uso bien definido, en el que cada hombre, mujer y niño conoce centenares de especies. Ninguno de ellos creará jamás que soy incapaz, aunque queriéndolo, de saber tanto como ellos". Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2001, p.19

individual de cada miembro, para conjura el tedio que produce el irreflexivo "todo vale". Por eso, la aplicación del método de colaboración libre también reconoce, en el terreno de la docencia, la necesidad de generar un desarrollo experimental, donde las relaciones de equipo (alumnos-profesor, alumno- alumnos, profesor- profesores...) proporcionan datos para mejorar resultados y métodos.

Respecto a la utilidad de la técnica de colaboración libre aplicada a un fin terapéutico suele demostrar la paradoja de que las colaboraciones acaban reforzando las manías individuales, lo que dicho sea de paso, también sucede en los grupos, como los que nos ocupan.

De todos modos, y pese a que en el seno los equipos entusiastas a menudo surgen especialistas y toda clase de situaciones tipo, se puede afirmar su principal técnica comunitaria consiste precisamente en ser consciente del modo en que se llega a este orden de cosas. Esto convierte a los miembros entusiastas en los profesionales más indicados para inventar nuevas técnicas y diseñar proyectos que ayuden a reconocer y a evitar las falsas colaboraciones.

El colectivo trapero- entusiasta

Como conclusión, a partir de ahora, los equipos a estudiar serán los definidos aquí como traperos-entusiastas.

Respecto a la primera de las etiquetas, y resumiendo mucho, entendemos por traperos aquellos colectivos que pretenden ante todo agotar las posibilidades comunicativas de un material finito, aunque combinado de infinitas formas. Entonces crean un dispositivo para potenciar y gestionar su capacidad asociativa en forma de imágenes instrumentales, o representaciones técnicas, que son producidas según principios entusiastas.

El lado entusiasta es el encargado de establecer un método que permita desarrollar los procedimientos plásticos en clave colectiva. Los principios metodológicos que guían el uso de los mismos entre varios son principalmente el cadáver exquisito y la técnica creativa libre, aunque el acopio de información y la tormenta de ideas también pueden adaptarse para ser empleados. Digamos que ésta es la vertiente material del binomio, mientras que el componente trapero no pierde de vista el horizonte simbólico.

Así que el objeto de estudio de este trabajo no será el arte colectivo en general en oposición al individual. Porque no existe una fórmula colectiva, hay más bien una concepción del arte y sobre todo un método que potencia unas destrezas y no otras para producir en comunidad. Todo lo cual puede inferirse a partir de obras concretas como haremos de aquí en adelante.

2.2 Los grupos entusiastas en el Madrid de los 90

2.2.1 Presentación de los grupos y conexiones entre ellos

El universo de lo colectivo, en el sentido que tiene en este trabajo, fue cobrando forma nada más empezar cuando, en la etapa de compilación de material, descubrí que había un arte colectivo que me llegaba más que otro. Lo entendía mejor. Se trataba de lo producido por Estrujenbank, Presiwert, Libres Para Siempre, Empresa, Antozoo, Equipo Límite... y no por el grupo Leona, El Perro, La Nevera, Fast Food y otros. Me pareció que aquellas obras tenían un aire pop.

Su análisis me condujo a una nueva determinación: había algo común en el arte de Madrid que permitía circunscribir el estudio a esta zona y que me liberaba de estudiar a otros colectivos, también pop, como, por ejemplo, las valencianas Equipo Límite, que permanecieron en esta tesis hasta bien avanzado el proyecto por su talante pop. Este aire de escuela, de familia, no apareció hasta que empecé a analizar la superficie y los temas de las obras producidas por los grupos. Y es que el arte de Madrid era, a primera vista, especialmente descuidado, *underground* o anticomercial además de neopop en su discurso. Por otro lado, los grupos a examen empezaron a aparecer como un conjunto conceptualmente coherente en su radical apego al contexto. Un procedimiento pop que el Equipo Límite no llevaba a los extremos de los madrileños que querían hacer un arte para la calle, para galerías específicas, para grupos concretos. Así, la general pretensión del Pop de llegar a la validez universal desde presupuestos locales, populares, cotidianos había conducido, en el caso de las valencianas, a un estilo pulido y comercial, que se acercaba más al arte producido por equipos históricos como el Equipo Crónica o el Equipo Realidad.

Paralelamente a estas reflexiones, la carrera plástica de LPS había virado hacia el medio digital. En el 97, algunos de sus miembros emprendimos la tarea de escribir un libro, *El arte en las redes*, uno de cuyos capítulos firmados por mí se titulaba precisamente *Arte colectivo*.¹ Allí exploré de manera exhaustiva los mecanismos de creación colectiva que los artistas de la participación ofertaban en la Red. Después de navegar durante tres meses, fui capaz de establecer cuatro técnicas básicas de colaboración en la Red: transmisión de información, tormenta de ideas (también de datos, imágenes y acciones participativas), cadáver exquisito y técnica de colaboración creativa libre. Y propuse una ambiciosa determinación estética para el futuro arte en *Internet*: las obras de *net-art* más interesantes serían colectivas, es decir, aprovecharían al máximo las posibilidades de interacción que la red de ordenadores conectados ofrecía.

En este momento se produjo la gran conexión, desarrollada en los epígrafes anteriores: el arte colectivo que me interesaba empleaba un método que era fiel a dos técnicas de colaboración. Concretamente aquellos grupos desarrollaban la técnica del cadáver exquisito (también en la variante de pintar por turnos) y la de participar creativamente, aportando cualquiera de las técnica mencionadas más arriba, en cualquier momento, y no cuando resultaba más indicado hacerlo. Es decir, aplicaban la técnica creativa libre. Especificando un poco más, mis grupos no eran proyectistas, ni creacionistas, sino una especie de *aprovechadores* de azar, pues generaban espontáneamente un *material* que,

¹ Juan Antonio Lleó y Libres Para Siempre, *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1997

posteriormente, en una segunda vuelta de tuerca, estaban obligados a manipular. El *material* era primero un evento o un objeto que tenía *gracia*, en otras palabras, que era capaz de dar cuenta de una situación, con la que guardaba relación, como experiencia victoriosa. Este *material* se vivía como una oportunidad de hacer explícita una realidad por medio de intervenciones ecológicas.

Tal método, basado en la perpetua reinterpretación, era enemigo del mecanismo vanguardista de los *ismos* y, sobre todo, era ¡pop!. Apropiarse, copiar motivos, hacer versiones, incluir material extraartístico y hacerlo equivaler a obra de arte, realizar intercambios, establecer igualdades era el terreno de estos *bricoleurs* que operaban sobre la cultura popular como traperos. Una cultura que era la única que se podía poner en juego en un medio masivo como Internet. Allí estaba esa estética escurridiza que hermanaba arte de colaboración y estilo neopop: en las destrezas particulares de los artistas colectivos (cadáver exquisito y técnica creativa desorganizada o libre) y en la estructura de sus obras (ligada al característico acercamiento pop al motivo popular con amor y respeto y hacia los mecanismos de creación propios de la vida cotidiana). Se trataba de repetir la historia del arte desde el lado del *outsider*. En efecto, el parroquiano de bar inspiraba a Estrujenbank la soltura de pincelada expresionista, el transeúnte proporcionaba a Preiswert mecanismos dadaístas de intervención lingüística en el entorno urbano, el patoso obligaba a LPS a reflexionar sobre la objetividad pop o el publicista fijaba en Empresa objetivos comunicativos con vocación situacionista.

El análisis del proceso de producción colectiva iba a arrojar una forma definida. La *superficie*, descuidada, discursiva y participativa. El *estilo*, neopop, pues los temas eran muy similares a los que esta corriente internacional abordaba: reflexión sobre la era tecnológica avanzada, la infancia y la política local y demás tópicos regionales. La *estructura* era pop, ya que se trataba al motivo cotidiano como modelo moral de sencillez y se usaban técnicas avanzadas de manera populista, para que la obra final no resultara formalmente experta.

Entonces apareció el problema latente en esta tesis: la superficie de las obras de arte estudiadas me había permitido calificar al fenómeno neopop colectivo y entusiasta como vagamente de Madrid,² pero estas piezas no parecían realizadas en colectividad. Es decir, había artistas individuales igualmente descuidados. Mike Kelley e Ilia Kavakof lo eran y también el nuevo arte británico. El exceso de referencias estaba presente en las piezas de creadores admirados como Sigmar Polke. Y el carácter discursivo de las mismas era común a Elena Blasco y Manolo Dimas, por ejemplo.³ En definitiva, había bastantes artistas individuales que preferían adentrarse en los terrenos de la cultura nacional y popular a través de imágenes discursivas, arriesgándose a ser calificados de ilustradores o frívolos, a emprender la tarea de epatar al experto opinador estético; de manera que las piezas a examen podían ser perfectamente confundidas con las de estos artistas.

En esta encrucijada, intenté emplear una metodología más histórica, menos formalista, para ir sumando poco a poco pistas, de cualquier clase, que justificaran la formación de

² En oposición a la corriente *kitsch* valenciana, lírica formalista, en vertiente abstracta en Cataluña y figurativa en Galicia o a la políticamente correcta que se estaba forjando en el País Vasco.

³ Artistas participantes en la muestra *El artista es una abstracción* donde se defendía la discursividad de la obra como principal herramienta interpretativa más allá del conocimiento de la vida del artista. Los artistas fueron: Jaime Aledo, Fernando Baena, Elena Blasco, Aurelio Cambao, Manolo Dimas, Pedro Rovira y La Rubia (La rubia era LPS), Cruce, Madrid, 1994

un círculo que cercara a mis defendidos. Y volví a Madrid y a los 90. A las relaciones personales y a repensar las etiquetas.

El problema era que el arte colectivo de Madrid de tendencia pop estaba representado por individualidades. Es decir, que cada grupo ofrecía técnicas de creación particulares de manera que cada uno de ellos ejemplificaba la esencia del neopop madrileño, pero siempre a la particular manera del propio artista, tanto que si uno de ellos no hubiera existido habría sido imposible imaginar sus pinturas basándose en las obras del resto. Y me centré en las particularidades.

Estrujenbank era alegórico y folclórico; Preiswert, humorístico; Libres Para Siempre gustaba de provocar la mezcla de sentimientos y Empresa se revelaba irónico. Unos se inspiraban en paletos, analfabetos, borrachos..., otros en transeúntes ingeniosos, los terceros en el patoso imaginativo y los últimos, sólo admiraban a los creadores publicitarios. A pesar de tan evidentes diferencias ideales y técnicas, por no hablar de las formales (Estrujenbank hacía cuadros que eran instalaciones de bar, Preiswert textos aplantillados e intervenciones sobre los mensajes públicos en forma de gamberradas gráficas, LPS mezclaba muchos medios sobre los que incluía lemas frívolos de patoso creativo y Empresa producía publicidad provocativa de un arte propio oculto), había algo en común: referencias artísticas y extraartísticas y, por tanto, una misma filosofía de la pintura (del arte de medios mezclados en nuestro caso).

Como ya hemos establecido esa filosofía, en la forma pragmática de un método entusiasta que dictaba que el proyecto artístico consistía en el aprovechamiento de un material compartido que surgía azarosamente en los procesos de colaboración pero que debía confrontarse con lo cotidiano hasta adoptar la forma de una consigna populista, me quedaba por establecer las referencias artísticas y extraartísticas comunes que tan importantes parecían a los historiadores para caracterizar los estilos.

La más evidente de estas referencias comunes era lo español pues todos los grupos a examen desarrollaban este concepto desde la poética de lo cotidiano.

Tal apuesta no era absolutamente ágrafa. Los equipos habían leído y opinado sobre la ruptura con la tradición vanguardista que supuso la posmodernidad. Por eso se les podía considerar neo algo, pero a pesar de todo no habían desarrollado esa especie de visión apocalíptica del arte que los otros grupos adoptaban públicamente. Como decía Miguel Ángel Martín, de LPS, eran leídos pero contentos. Todo esto se puso de manifiesto en los encuentros sobre arte actual celebrados en la facultad de Castilla-La Mancha en Cuenca, *La Situación*, en 1993. Allí conferenciaron todos los grupos a examen y manifestaron un punto de vista común: sí al neopop regionalista (que, según Dan Cameron, defiende un arte populista/folclórico, aparentemente ingenuo, colorista y fundamentalmente alegre) y, de momento, también al formalista (que, en palabras del mismo autor, busca sustituir el objeto de arte por el lenguaje y los acontecimientos y eliminar la subjetividad); pero, sobre todo, absoluto acuerdo sobre el recrearse en la perpetua reinterpretación de la vida cotidiana. Un tesoro para manipular y seguir haciendo obras de arte suspendiendo así la idea apocalíptica de que este medio había muerto en el mundo de hoy, dominado (por ejemplo) por la publicidad o la narrativa cinematográfica y que por tanto sólo cabían las actitudes melancólicas o trasgresoras hacia él.

Esta poética fue rápidamente asimilada por una compacta generación de jóvenes artistas de tendencia pop españoles.⁴

Pongamos un ejemplo de las diferencias entre los grupos estudiados y los nuevos neopops a través del uso concreto de la fotografía como medio expresivo. Los más jóvenes se retratan a sí mismos y proclaman en sus instantáneas su forma de vida como "observadores participantes", reivindicando con naturalidad su ser españoles.

Técnicamente sus fotografías son de una calidad aceptable, emplean formatos grandes y se exhiben de manera más o menos convencional.

Sin embargo, Estrujenbank, por ejemplo, elabora trabajosamente el modo de mostrar sus instantáneas. Estas son de baja calidad (en blanco y negro, desenfocadas, borrosas, movidas, con manchas marrones de un mal revelado) y su formato es doméstico (no hacen ampliaciones, ni por supuesto *cibacromes*). Se exhiben con esos marcos de mal gusto que se ven en la casa de la abuela o en el bar. Y, sobre todo, no se retratan a sí mismos en su vida cotidiana sino a unos alteregos más representativos del ser español: ancianos, paletos, parroquianos de bar... Pero, como sucede con la nueva generación, existe un nexo visible entre el fotógrafo y el modelo y sus fotografías celebran ese nexo. Estrujenbank se acerca a su modelo técnicamente, sus fotos son tan *amateurs*, tan de *outsiders* del mundo institucional del arte como las que sus borrachos y paletos podrían ejecutar.

Sin embargo los nuevos neopop no necesitan hacer esta pirueta formal. El Neopop regionalista se acepta, hasta está de moda. Ellos son españoles y artistas, no se avergüenzan de los medios del arte, ni de su vida inauténtica. Son tan representativos de la vida cotidiana española como los paletos de Estrujenbank, sólo que, hasta el advenimiento del neopop colectivo, estos motivos no eran los que causaban —entraban en la explicación de— la forma de ninguna obra de arte valorada por la crítica española. Además estas instantáneas de sí mismos cumplen, como las de Estrujenbank, esa doble función, que tan importante era para éstos últimos, de ser al mismo tiempo una representación y un objeto representado. Los retratos enmarcados de Estrujenbank remiten a esos que en las casas humildes se colocan encima del televisor o en la vitrina del salón. Pero también las ampliaciones fotográficas a todo color, grapadas en dormitorios y salones de piso de estudiantes, son una realidad hoy en día. Ambas clases de fotografías son *ready mades* inversos, es decir, obras de arte con apariencia de objetos utilitarios. No en vano vivimos en la era de la imagen doméstica masiva.

Podríamos decir que Estrujenbank se ha quedado solo, como LPS con sus retratos familiares y sus malas interpretaciones pictóricas de ellos o como Empresa y sus instantáneas disfrazadas de carteles publicitarios, en esa necesidad de justificar técnicamente una filiación con los modelos, en lugar de simplemente retratarlos como observadores participantes. Ese tener que haber hecho un arte de vanguardia (pintura expresionista en el caso Extrujenbank, revolución digital en el de LPS o discursos neoconceptuales y situacionistas en los de Empresa y Preiswert) con las realidades de la vida común y apelar artísticamente a casi todo el mundo, tanto dentro del mundo del arte como fuera de él, si bien los que estaban dentro entendieron mejor las alusiones y el enfrentamiento con lo establecido, les convierte en unos solitarios frente al brillante

⁴ Nos referimos, muy brevemente, a los jóvenes que desde mediados de los noventa despuntan en Cuenca (Situaciones, 1999-2001), los Rancios de Salamanca (montaron La Casa Rancia en 2001), los artistas que colaboran en proyectos como Arte & Electricidad de 2002 comisariados por Los Rodríguez, Fito y Natxo, o los nuevos videoartistas catalanes que como el ganador del concurso audiovisual del injuve en la edición de 2002, Daniel Cuberta, están acabando con el arte internacional catalán, tan mimético con las corrientes abstractas y conceptuales.

presente que ellos inauguraron en el Madrid de los 90. Los nuevos neopop ya no tienen que rendir cuentas a un potente modernismo.

Por eso el arte de esta generación es mucho más reconocible como bullicioso movimiento Neopop que el arte de los colectivos a examen. Estos últimos realizan un Neopop difícil como lo fue el de la primera generación formada por el Gordillo pop. Igualmente, la Nueva Figuración Madrileña luchó y perdió la batalla por imponer la tendencia figurativa de corte pop en lugar de la transvanguardia que tan exitosamente encarnó aquí Barceló. Del mismo modo, Estrujenbank y demás colectivos a examen tuvieron que, no siendo arropados por un movimiento pop sólido, montar una tercera generación de un arte colectivo neopop regionalista que no era tan políticamente correcto como se creía y que, por tanto, se enfrentaba, además de a la tendencia abstracta y al figurativismo lírico y trascendente de los gallegos o los discípulos de Barceló, a las corrientes del Neopop encarnado en los colectivos de corte racional, más formalistas y políticas (La Nevera, ...dijo el Monje, El Perro o Fast Food).

En este punto se hacía necesario elaborar una crónica del arte colectivo madrileño dibujar un mapa que agrupara a los equipos defendidos y que eliminara al equipo Antozoo por ejemplo, cuyos caminos se cruzaron sólo esporádicamente (como los de los racionales) con los suyos.

En efecto, la trayectoria de los equipos a examen se encuentra una y otra vez. Están juntos en *La Situación*, en El Ojo Atómico, en Cinco Casas, en Estrujenbank (por ejemplo, en la muestra *PSOE*), en Túnez...

Con Antozoo sólo coincide Libres Para Siempre en dos ocasiones: *El mal de la actividad*, en 1996, comisariada por El Perro para mostrar el arte colectivo que se hacía en el Madrid de aquel año (había algún grupo que venía de Cuenca también), y en *Ex* (1998), una exposición de antiguos alumnos de la facultad de Bellas Artes. Digamos que la defensa de lo colectivo neopop frente al arte más institucionalizado fue una tarea que los equipos que aparecen en este trabajo sintieron como propia, mientras que Antozoo era un colectivo menos profesional en este sentido. Se juntaban sólo esporádicamente, cuando les pedían una colaboración, y cada miembro del grupo desarrollaba paralelamente una carrera individual. De manera que no hacían exhibiciones del equipo periódicas y consecuentemente no vivían la curiosidad o la desconfianza que el género que nos ocupa provocaba como apuesta vital y estilística.

Resumiendo esta crónica, el arte que estudiamos se manifestaba en ciertos espacios *underground*,⁵ aunque también se acercó a galerías comerciales.⁶ Tenía un hueco en la Red y había en él un componente autogestionario que llevó a sus miembros a reunirse en estudios, montar galerías propias y a exponer en la calle y en otros lugares públicos sin pedir permiso, sólo para dinamizar el rígido protocolo que rige en estos lugares.

⁵ Los artistas estudiados conectaban mejor con El Ojo Atómico que con Cruce, por ejemplo, aunque LPS y Preiswert expusieron en este último.

⁶ Estrujenbank era un espacio *underground* y comercial porque, aunque la galería tenía un compromiso con el arte *amateur* o fuera del circuito, se vendía. Las otras galerías comerciales que acogieron el arte colectivo neopop y entusiasta fueron: Fúcares en Almagro y Buades, Valgamedios, Doble Espacio y Valle Quintana, en Madrid.

El arte colectivo racional, por el contrario, por su capacidad para generar proyectos acompañados de memorias escritas, era más institucional.⁷ Se mostró en librerías especializadas, otros espacios *underground* (diferentes de los explotados por lo neopop) y, cuando salió a la calle, estuvo más o menos patrocinado.⁸

La imagen pública de ambos grupos es también muy diferente en cuanto a su relación con los medios. Unos interpretan la figura del noble bruto, del polemista cuyo discurso es creativo o poético y mantiene unas malas relaciones públicas.⁹ Sus acciones y muestras aparecen narradas en *fanzines* y prensa general, más que en el medio especializado. Mientras que el artista colectivo racional se presenta como erudito, conferenciante y editor de sus propias opiniones avaladas por la de otros artistas y expertos. Se codea con filósofos, críticos e historiadores, sabe también tratar con políticos y empresarios y hace una clase de piezas que sólo son comentadas en las secciones especializadas de la prensa y revistas. Así que, paradójicamente, el artista apocalíptico se relaciona mejor con los poderes públicos y privados que el integrado.

En el terreno artístico, ambas facciones del arte colectivo madrileño coinciden en algunas de las premisas del arte Neopop.

Por ejemplo, Empresa y Preiswert están de acuerdo con El Perro y Fast-food en la necesidad de abandonar la pintura, y sobre todo la última pintura moderna, como medio artístico. Pero, con la excusa de paliar su excesivo aislamiento, unos la abandonaron sustituyéndola por la producción de objetos rodeados de otra clase de consideraciones filosóficas (relacionadas con el medio del arte público)¹⁰ mientras que los otros tampoco pintaban pero no olvidaron el componente "populista y aparentemente ingenuo" de su discurso que se plasmaba en sus artes del lenguaje y los acontecimientos. Por eso resultan tan chocantes, por ejemplo, las intervenciones de Preiswert en los proyectos de arte público organizados por El Perro de los que queda documentación escrita.

En efecto, en la publicación editada por El perro, *La montaña viaja, un proyecto de arte público*, Preiswert escribió su guasón *Contrabando. Al pueblo de Madrid* con el fin de fomentar la erección monumental libre. Allí se contaba cómo el grupo había puesto una placa, donde se leía: "A Cipri", en un bolardo anticoches de la plaza de Chueca de

⁷El Perro, por ejemplo, ha contado con el apoyo del Injuve y con algunos ayuntamientos periféricos que pertenecen a la Comunidad de Madrid y que apoyan al arte público, como el de Alcorcón que patrocinó el proyecto *La montaña viaja*.

⁸ La Caja de Madrid y Renfe han patrocinado iniciativas de El Perro, por ejemplo. En cualquier caso cualquier acción callejera llevada a cabo por el grupo El Perro ha tenido siempre el permiso del ayuntamiento correspondiente.

⁹ Decía Dionisio Cañas: "Preferíamos hacernos los tontos, como Warhol, a comulgar con teorías idiotas que reducían el arte a un fenómeno de moda o de comunicación". En el catálogo de Juan Ugalde cita a Perniola: "El artista ya no es considerado como un genio, como lo fue desde el romanticismo hasta las primeras vanguardias, sino como un filósofo o como un idiota; estas posturas aparentemente contradictorias parten de una misma autosuficiencia de los artistas que se distancian de sus mediadores (críticos, teóricos, comisarios y galeristas) porque en verdad el artista actual todavía pretende captar la esencia de lo real más allá de todas las mediaciones falaces del lenguaje y del pensamiento" Dionisio Cañas, *Juan Ugalde en su tinta*, para el catálogo de la exposición *Juan Ugalde. Parques naturales*, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2003, p.24

Perniola describe la postura del artista idiota en *El arte y su sombra*, capítulo primero: *Idiocracia y esplendor del arte actual*. Mario Perniola, Ed.Cátedra, Madrid, 2002.

¹⁰En este sentido una artista admirado por El Perro es Frances Torres.

Madrid. Nada que ver con los textos titulados: *La montaña viaja* y *La mirada pública* de El Perro, que exponen una teoría sobre los bancos centrales y su desprecio por el oro como complicada metáfora de las relaciones del arte con la sociedad.

Del mismo modo, los gigantescos lingotes de oro (contenedores dados la vuelta por unas grúas y pintados de dorado) que El Perro colocó delante de el Círculo de Bellas Artes en su propuesta plástica para *La montaña viaja*, tienen relación espiritual con otros *happenings* de Preiswert sobre el dinero. Aún así, *Llegó la hora del saqueo*,¹¹ *No hay billetes*¹² o la intervención sobre las monedas de cien pesetas con la leyenda *Estado Unidense* en el contexto político de la primera guerra del Golfo se relacionan mejor con las medias lunas rojas que Libres Para Siempre pegó sobre las monedillas de peseta que a su vez fueron adheridas con chicle a los cristales de las piezas maestras que se exhibieron en aquel mismo año en ARCO.

Incluso la provocativa *performance* de Empresa titulada *Hazte invisible* (1994), escrita en turco y dirigida a los emigrantes de esta nacionalidad en Alemania, destila más sentido del humor y reflexiona más preiswertianamente sobre la economía que la metafórica pieza de El Perro sobre el oro y el arte.

Pero Empresa también discrepa de Preiswert y los racionales en la idea estructural de reestablecer los lazos del Pop con el *underground* y alejarse de la orientación consumista, porque, aunque el arte de Empresa no puede considerarse como muy popular, sí está interesado en mecanismos clásicos del Pop norteamericano, como es la publicidad. La nueva forma artística de moda en los 90, según este colectivo. Una postura que horrorizaba a Estrujenbank, que buscaba el realismo extremo al tiempo que confiaba, como Libres Para Siempre, en que tendría un lugar en el museo.

Siguiendo con las afinidades y las diferencias cruzadas, Empresa a su vez, comparte con los *racionales* la visión política y literaria del Pop (sus miembros han colaborado abundantemente con el medio escrito) y no defiende en absoluto el carácter "colorista y fundamentalmente alegre" de los *entusiastas* Libres Para Siempre y Estrujenbank. Por otro lado, el carácter pop del arte producido por Empresa resulta agresivo y descarado y su estética, sintéticamente simulacionista; mientras que Estrujenbank, Preiswert y LPS abogan por la metamorfosis efectuada en colaboración y prefieren, más que simular, buscar inspiración en la vida cotidiana (no necesariamente en el *kitsch*) y hacer malabarismos para convertir lo cotidiano en una experiencia artística.

De manera que los grupos neopop forman un conjunto, donde ninguno se parece a su vecino pero son todos parientes, aunque haya muy pocas semejanzas entre Empresa y Estrujenbank, por ejemplo; o entre Libres Para Siempre y Preiswert. Su coincidencia en referencias sobre lo español, su historia expositiva, su imagen pública, su adoptar el mecanismo estructural del Pop, su lugar generacional y, sobre todo, su método entusiasta, forman un círculo que justifica un estar dentro o estar fuera.

¹¹ El 17 de octubre de 1993, Preiswert invitaba, desde los andenes del metro Sol, a los clientes de El Corte Inglés a llevarse todo lo que pudieran cargar con las manos. Para ello se distribuyeron dípticos publicitarios intervenidos donde se afirmaba que ese era el día elegido por el gran almacén para efectuar un saqueo promocional.

¹²En 1993, en el marco de *La Situación. Encuentros de Arte Español en Cuenca* organizados por la Universidad de Castilla-La Mancha, Preiswert colocó unos cartelitos en los cajeros automáticos cercanos a la sede del evento cultural que rezaban: "No hay billetes". A propósito de este lema el grupo escribió un texto para la revista *La Situación* y montó su conferencia.

La hipótesis de esta tesis es pues humilde en el sentido de que su autora se siente satisfecha con demostrar simplemente que existió un arte colectivo neopop en el Madrid de los 90.

Pero si nos situamos en un marco crítico más amplio, que contenga autores y obras afines (neopops, por ejemplo), se puede contemplar la obra producida por estos grupos como un reducto particular. Pero si damos la vuelta a la afirmación, podemos considerar también que la determinación de las poéticas de estos pocos grupos intenta establecer un modelo estructural, un procedimiento operativo que facilite, por comparación, la comprensión crítica del arte neopop en general.

En este sentido, a lo largo de este trabajo hemos establecido algunas conexiones con la corriente neopop internacional y es que, en el caso concreto que nos ocupa, el ser neopops convirtió a los grupos a examen, sin quererlo, en unos adelantados para la escena española. En efecto, su anticipada labor en los géneros artísticos de la *performance* y el arte electrónico —a menudo eran casi lo mismo porque las acciones se rodaban o se animaban digitalmente— cuya recepción se imbricaba con la noción vital de situación doméstica; el sumarse a la propuesta de minorías y artistas neopop regionalistas que, años después, a comienzos del milenio, se retratarían desdramatizadamente y con humor, una vez superada la gripe del arte políticamente correcto, o la especial atención que prestaban al contexto les acreditan como visionarios que intuyeron el advenimiento de algunas ramificaciones importantes de este movimiento a nivel internacional.

Por ejemplo, el arte del contexto, que el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló) calificó de *Arquitecturas para el acontecimiento* en una exposición de carácter internacional celebrada en 2002 que reflexionaba sobre formas de vida urbana, inauguró un debate en el seno del Neopop que defendía una concepción de la actividad plástica muy cercana a la que los grupos habían ensayado en Madrid diez años antes.¹³

Así Jacob Fabricius se refiere al nuevo Arte Público de los 90, que, más que político y conceptual, entiende como desarrollo de la idea de arte en tiempo real que se manifiesta en la participación y el *contagio* tal y como los practica Preiswert. Igualmente, Jean Charles Massena construye, en su ensayo *Bienvenidos a un mundo de pitufos*, la figura del consumidor moderno capaz de apropiarse de la oferta para generar un consumo excéntrico que es un producto en sí mismo y que parece una descripción al futuro del patoso creativo que inventara LPS, al mismo tiempo sujeto y representación.

Por su parte Martí Peran, autor del proyecto, describe en su *Arquitecturas para el acontecimiento* los tres nuevos realismos que el arte colectivo entusiasta y el arte mostrado en la exhibición practican, en estado puro y en intersección: dar la palabra a la realidad, intervenir directamente sobre la misma o intentar construir situaciones o acuñar experiencias reales de nueva planta.

¹³ Muestra que incluyó a los artistas Raimon Chaves, Minerva Cuevas, Jens Haaning, el colectivo Kit, Josep María Martín y Rirkrit Tiravanija, el laboratorio de arte urbano Stalker y sobre todo Fabrice Hybert, creador belga de pinturas, instalaciones y piezas digitales muy del estilo de LPS. VVAA, *Arquitecturas para el acontecimiento*, Espai D'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2002. La exhibición *Urbania* (Abi Lazkoz, Juan López, Daniel Martínez/Olga Mazurkiewicz/Lou Lou y Santiago Rose), celebrada en la sala Amadís (Madrid) del Injuve (Instituto de la Juventud) un año después, es heredera estética y teórica de la propuesta *Arquitecturas para el acontecimiento*.

Realidad que los grupos entusiastas entienden como *material* sensible, pero también como contexto físico y simbólico que incluye los espacios y las relaciones con las instituciones,¹⁴ la calle¹⁵ y el público.¹⁶

Siguiendo con las intuiciones precursoras, el neopop que practican las nuevas minorías y los artistas regionalistas ha constituido, al final del milenio, una potente corriente que discurre paralela a la, sobre todo en Norteamérica, cultura de la queja y la reivindicación explícita; escuela que suponía una concepción del arte basada en criterios políticos de utilidad y en atribuir, un tanto ingenuamente, a la operación artística las características de comunicabilidad inmediata y directa. Actualmente el arte Neopop lucha por cumplir la utopía de producir un arte realista (con obras) y que incorpore lo popular, discretamente, como si se tratara de un tesoro.¹⁷ En esta línea podemos destacar a los realistas pero amables neopop sudamericanos,¹⁸ a mujeres risueñas,¹⁹ a los artistas que se internan en los terrenos de la moda, lo cursi y las alegorías populares²⁰ o a aquellos que no temen tratar con la cultura nacional a través de imágenes costumbristas calificadas peyorativamente de ilustraciones.²¹ Es también el

¹⁴ LPS trabaja específicamente con el lugar en el que ha sido invitado a exponer. De manera que las piezas presentadas en cada ocasión, en teoría e idealmente, no podrían ser entendidas si se vieran en otros espacios. Una consecuencia de esta política es que, al menos durante los años en que el grupo fue anónimo, adoptó nombres y tituló las exposiciones haciendo referencia a estos condicionantes circunstanciales. Por ejemplo, en ARCO 92 el grupo se llamó *Agradezco esta oportunidad*. Para su primer evento de arte electrónico (Futura Boom, 1994) inventó el *alter ego* de *Ariga Tou Obrigado* (Gracias Gracias) que aportó a la obra presentada la nacionalidad japonesa. También resulta gráfica la pieza *No hay nadie*, exhibida en un festival de arte electrónico español (Art Futura, 1997). Más apegadas al contexto político y social son las pintadas de Presiwert basadas en nombres propios: Solchaga Ynocente, Mariano Rubio víctima del fuego amigo, Corcuera...

¹⁵ Soporte de la mayoría de las obras de Preiswert y lugar donde transcurren también experiencias y acciones de todos los grupos a examen. Por ejemplo, *I love analfabetismo* de Estrujenbank (1989), la campaña de carteles de GCCIG de Empresa (1990-92) o *Las plantillas que devoran el olor. El plantillazo* (2003) de LPS.

¹⁶ LPS realiza habitualmente *happenings* que requieren la participación popular. Además, muchas de sus exposiciones, como la que les da nombre celebrada en 1990 en Estrujenbank, contienen normas de uso. Empresa y Estrujenbank, por su parte, a través de su experiencia como comisarios y galeristas, inventan un público ideal para sus obras: modernos agresivos, en el primer caso; y paletos sin formación, en el segundo.

¹⁷ Mario Perniola califica este mecanismo neopop como *incorporación críptica* de lo popular, operación que: "Constituye una defensa ante los procesos de normalización vigentes en la sociedad que se manifiestan, bien bajo la forma de institucionalización monumental, bien bajo el aspecto del vitalismo comunicativo"

Mario Perniola, op. cit., p.15.

También cita Dionisio Cañas al italiano en un ensayo sobre la obra de Juan Ugalde: "La positividad del realismo extremo hay que buscarla, pues, en una dirección que salve la especificidad del arte, que no la disuelva en la moda o en la comunicación." Dionisio Cañas, *Juan Ugalde en su tinta*, op. cit., p.29

¹⁸ Como Patricio Cabrera, Alejandro Cesarco, Ximena Cuevas, Liliana Porter o algunas *performances* y piezas sueltas de los veteranos Cildo Meireles y Francis Alÿs.

¹⁹ Como Sarah Lucas, Laura Owens, Elizabeth Peyton, Gillian Wearin, Tracey Emin y Sam Taylor-Wood, a las que podemos sumar las tiernas españolas Pilar Albarracín, Campanilla, Eva Rueda y Carmen García Bartolomé.

²⁰ Como Chris Ofili, Graham Little, Michael Landy, Paul Finnegan, James Rielly, Fabrice Hybert o Luc Tuymans. Entre los nuevos españoles destaca el grupo de Cuenca seleccionado en la muestra *Situaciones* (1999), con Miguel Barba a la cabeza y sucesivas ediciones.

²¹ Como Neo Rauch o David Thorpe y los jovencísimos españoles Juan López, Manu Arregui o el grupo DAKTYL 4, además de los ya citados Kai Althoff, Kara Walker y Shahzia Sikander. Entre los fotógrafos y artistas electrónicos y del vídeo jóvenes podríamos incluir a Richard Billingham, Gregory Crewdson, Matthew Barney, Anna Gaskell, Trisha Donnelly o los españoles Iván Pérez y Daniel Cuberta.

caso de los nuevos artistas japoneses que realizan infantiles presentaciones de su diferencia a través del estudio de las posibilidades del género *manga*.²² Poéticas que los equipos desarrollaron simultáneamente a pesar de cierta incompreensión por parte de la crítica española que apoyó a artistas más conceptuales y formalistas y calificó apresuradamente de *políticos* a los neopop españoles.

También decíamos que se puede considerar a estos grupos como precursores en España de ese *performance* neopop que construye situaciones domésticas que, algunas veces, también se ruedan o se producen con medios digitales. Situaciones cuyo significado se encuentra en la confrontación entre su aspecto externo (parecen haber surgido con el concurso del azar o de la suerte y por tanto pertenecerían a los eventos que ocurren improvisadamente y sin una causa lógica en la vida cotidiana) y su naturaleza artística (fruto de una subjetividad neopop que trabaja para simular estéticamente la racionalidad peculiar que se da en la intimidad). Esta clase de eventos domésticos desembarcaron en los festivales de *performances* de principios de la década y cosecharon el rechazo de quienes seguían la escuela vienesa, los conceptuales influidos por la poesía concreta y, más tarde, los *ciberpunks*.

Estos últimos construyen un imaginario angustioso alrededor de la figura del *cyborg*. Igualmente la expresión de entusiasmo creativo que rezuman muestras del reciente arte británico como *Sensation* o *Apocalypse* y que se manifiesta en obras de medios mezclados (entre la instalación y la acción) recuerdan a las piezas de Empresa y Estrujenbank, por ejemplo.

Así que el neopop de los grupos a examen resulta pionero, en ocasiones, y fiel a la línea internacional de finales de los noventa aportando obras que pueden ser interpretadas junto a las de su época. Arrojó una imagen de nosotros mismos un tanto extraña, por avanzada, pero que refleja bastante bien cómo éramos en aquellos años. De manera que la crítica que se está efectuando ahora, a principios de la década, está resultando más justa con lo acontecido y está mostrando esas coincidencias con el arte internacional que pueden ser vistas como aciertos teóricos y prácticos.²³

Existen muchos otros artistas neopop más o menos *integrados* (como diría Umberto Eco) cuyas obras actuales tienen el aire de las de los colectivos seleccionados en este trabajo. Los que reseñamos en estas notas provienen básicamente de las muestras *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (Royal Academy of Arts, 1997), *Drawing now: eight propositions* (MoMA, 2003), *Moving Pictures. Contemporary photography and video from the Guggenheim museum collections* (Guggenheim Museum, NY y Bilbao, 2003), *Situaciones* (Universidad Complutense de Castilla -La Mancha, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1999) y certámenes del Injuve celebrados durante varios años.

²² Takashi Murakami, Yoshitomo Nara o Mariko Mori, pero también otros artistas influidos por el cómic menos específicamente manga como el consagrado Raymon Pettibon o David Shrigley, Abi Lazkoz, Barry Mc Gee, Marcel Dzama y Fernando Renes; Además de dibujantes profesionales que, como Roger Crumb, o Mauro Entrialgo, hacen incursiones en el medio plástico.

²³ Hal Foster atribuye al Neopop un carácter reflexivo basado en estrategias de, *escenificación de formas no sincrónicas* (consiste en crear un nuevo medio _generalmente obsoleto_ a través de los restos de viejas formas, y mantener unidas las diferentes señales temporales dentro de una estructura visual única) e *incongruencia* (yuxtaponer espacios diferentes produciendo no-cuadros o no-esculturas), empleadas, exhaustivamente por los equipos españoles entusiastas.

Este cadáver es por el funeral equivocado, incluido en *Micropolíticas*, op. cit. p.102-144.
El retorno de lo real, Ediciones Akal, Madrid, 2001. p.129-175.

2.2.2 Los grupos entusiastas como encarnación colectiva del estilo neopop

Las obras producidas por los colectivos entusiastas tienen algo en común, un aire de familia que permite una primera comparación con las de otros colectivos. Se las puede describir como descuidadas, realizadas con medios *amateurs*, discursivas y atentas al contexto o participativas. El estilo que mejor las definiría en una palabra sería: Neopop. Y si hubiese que ubicarlas geográficamente en España, su superficie las delata como de Madrid, pues es en la capital donde el sistema expositivo *underground* favoreció en los 90 la eclosión de un arte colectivo de estas características.

Descuidadas

Cuando decimos que uno de los rasgos sobresalientes de estos trabajos es que resultan provocativamente descuidados, nos referimos a la clase de impresión que produce también el arte *slack* californiano o el escandaloso nuevo arte británico¹. Desarrollan estas obras madrileñas un mal gusto (que resulta más patente en la ejecución pero que también afecta a la elección de las referencias) que nada tiene que ver con el arte pulido del equipo valenciano de más éxito en aquellos años, el Equipo Límite;² ni con ese Neopop que emplea grandes medios tecnológicos y ostenta un gusto internacional por la calidad que emana lo monumental y costoso como el que practican creadores catalanes como Antoni Abad, Roc Parés o Rafael Lozano.³ Tampoco encaja con las propuestas figurativas, coloristas y conservadoras (en cuanto a soportes y medios) que hicieron los artistas gallegos a finales de los 80. Pero, sobre todo, la reivindicación de lo español costumbrista, de los bodegones y los objetos más horteras que decoran los hogares; la filosofía sacada de frases manidas como las publicitarias, los eslóganes políticos y modernistas; en definitiva, la apasionada aceptación de aspectos de la cultura considerados vergonzosos por la intelectualidad era, de hecho, una revisión crítica de la cultura española realizada por estos descuidados madrileños que chocaba frontalmente con los presupuestos poéticos del arte matérico de la generación contemporánea de José María Sicilia y Miquel Barceló, por ejemplo. Los neopops madrileños cultivaban el mal gusto porque “el buen gusto de esta tradición española de pintores abstractos, expresivos y cálidos aprisiona mucho, paraliza la creatividad” según diría yo misma en 1994.⁴

La reacción clásica del público más institucional ante este aspecto descuidado suele ser de rechazo. En este sentido las muestras de los madrileños han recibido la misma clase de crítica que se le hacía al primer Mike Kelley⁵ o a las colectivas de los jóvenes británicos en Norteamérica.⁶ Así, una instalación como *Justos por pecadores. Cubismo*

¹ Nos referimos a los participantes en las muestras de la Royal Academy of Arts de Londres, tituladas *Sensation. Young British artist from de Saatchi collection* (1997) y, sobre todo, a los de *Apocalypse. Beauty and horror in contemporary art* (2000).

² En Madrid su *alter ego* individual sería Ana Laura Aláez.

³ Un grupo representante de ese gusto por el arte público muy producido y que trabaja también en la capital sería El Perro.

⁴ Baeza, Almudena, *Cómo escribí algunas rumbas más*, ponencia sobre la exposición *Justos por pecadores. Cubismo Terminal*, presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

⁵ Lo que le ha llevado a escribir un libro como *Foul Perfection: essays and criticism* (Massachusetts Institute of Technology, 2003) donde explica que sus continuas referencias a la cultura basura y su estética descuidada no son deliberadamente provocativas.

⁶ La muestra *Sensation. Young British Art from the Saatchi Collection*, en concreto, provocó un gran escándalo mediático cuando se exhibió en 1999 en el Brooklyn Museum of Art de Nueva York.

terminal (1994) concebida para el espacio alternativo El Ojo Atómico, y en la que participaron Libres Para Siempre (además organizador), Preiswert, Juan Ugalde, Gonzalo Cao, Patricia Gadea y Belén Sánchez (formaban equipo) y Simeón Sáiz, resultó insoportablemente feísta y torpe para el público y galerista, aún tratándose de el lugar con más tradición en el terreno del arte *underground* (anticomercial y beligerante con el arte institucional) público, del contexto y Neopop de España y, por tanto, un entorno favorable a la tendencia estética descuidada o *slack*.

Discursivas

Aflora ante estas obras algo parecido a la introversión y al punto de vista predefinido del artista romántico, capaz de dotar al motivo de una historia, de un discurso que no nace de la descripción minuciosa de su apariencia, que se le adhiere como si su forma evocara otras realidades (un sueño, una expectativa, una esperanza que trasciende la esfera de los acontecimientos cotidianos). En el seno de lo colectivo se explica este carácter discursivo por el anhelo de representar lo sociológico y lo español, el rechazo de las tradiciones reduccionistas vanguardistas, la atracción por todo tipo de estímulos y la distancia panfletaria respecto a una apariencia demasiado profesional y lujosa. Los elementos de evasión, la peculiar mirada que un colectivo de los estudiados dirige a su modelo es resultado de una experiencia inmediata, de una intuición sensible directa que surge por la contemplación simultánea de un material instrumental recopilado entre todos sin mucha elaboración conceptual. Por ejemplo, la representación de la comida: unas rodajas de salchichón en el caso de LPS⁷ y unas carretas de uvas en el de Estrujenbank⁸ se asocian asombrosamente con una escena decimonónica (*El rapto de las Sabinas* de David) y un submarino lanzando un misil, respectivamente.⁹

La comisaria de la exposición *Los excesos de la mente*, califica este rasgo de excesivo:¹⁰ gran número de referencias, aparentemente inconexas, que aparecen juntas en el mismo espacio pictórico. Una libertad iconográfica hermanada con la idea procesual, de muchas poéticas, manos y mundos particulares puestos en común en la producción de obras colectivas.

En efecto, los iconos y símbolos populares que aparecen en las obras, además de los textos escritos: lemas, marcas, siglas, eslóganes..., dan la idea de que lo que allí se representa otorga, en el proceso creativo, especial atención al componente verbal. Estas piezas no describen difusas sensaciones personales, ni siquiera sentimientos profundos, de esos que pueden calificarse de inefables por su casi imposible traducción lingüística, a menudo su discurso resulta subjetivo, irónico, panfletario (con lo que tiene de exclusivo) o describe situaciones alógicas que se dan en la intimidad. Incluso si tales

⁷ Libres Para Siempre, S/t, *Artistas todos*, 1990.

⁸ Estrujenbank, *Seguros por experiencia*, 1990.

⁹ Comparativamente, resulta más difícil explicar el mecanismo de asociación de un grupo discursivo, como los citados, que el que inspira, por ejemplo, a Elena Carreño, del colectivo Fast Food, a vincular su múltiple artístico (un sándwich retractilado con la etiqueta "Ilusionarte") con el concepto de comida rápida sustento de las hojas de venta de arte múltiple Fast Food.

¹⁰ Teresa Blanch explica a los artistas excesivos de la muestra como desgranadores de "narrativas lanzadas al colapso". "(...) Todos ellos practican un voluntario desprenderse de las reglas de la representación y optan por usar el cuadro como desnuda pantalla mental, mientras se entregan a los sucesos libres de la propia pictorialidad". "Equiparan los acontecimientos iconográficos de sus lienzos a la activa anarquía interrogativa de sus mentes".

Teresa Blanch, *Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada*, texto del catálogo de la exposición *Los excesos de la mente*, Centro andaluz de arte contemporáneo, Sevilla, 2002, p.25-7

obras simplemente se resisten a la interpretación pertinente, siempre parece que quieren decir algo concreto.

Como conclusión, la superficie discursiva es una reacción del arte colectivo de Madrid contra esa recomendación, tan propia del arte vanguardista y en especial de la rama abstracta que se desarrollaba en España, de que el artista plástico cuanto más sabio menos “habla”. Recomendación que recorre la década con la fuerza de una banalidad. Es interesante comprobar que, finalmente, las obras colectivas cultivan un mutismo descuidado y paradójico pues proviene más del exceso de referencias que de la prudencia. Y en este sentido su discursividad es también muy diferente de la que promovía el arte político y neoconceptual de la época que buscaba la máxima claridad para aumentar la capacidad movilizadora del discurso elaborado con medios plásticos.

Realizadas con medios *amateurs*

El aspecto descuidado de las obras colectivas recae en gran medida en el uso de los grupos de medios *amateurs*.

Por ejemplo, Estrujenbank hace instantáneas de muy mala calidad, se apropia de cuadros de bar o de rastro y se define como grupo de "hojalatería y pintura en general". Preiswert, por su parte, produce textos apantillados que planta por la ciudad al modo de los grafistas aficionados, de manera que a primera vista resulta muy difícil establecer su carácter artístico. Igualmente Empresa realiza carteles de publicidad de su empresa GCCIG (Galería de Consulta Cuerpo de Inteligencia y Gestión) que no se diferencian de los carteles propagandísticos de cualquier secta. Y, la página web de LPS dedicada la muestra *Pasen y Vean* (1999), con su apariencia de trabajo escolar, resulta también un modelo de antidiseño en la Red.

Atentas al contexto, participativas

Uno de los significados que se añaden al arte colectivo que tratamos es un retrato del español. Retrato que depende en todos los casos del contexto que la década proporciona. Estas historias que rodean al español, perfectamente ubicadas sociológica y políticamente, son una verdadera inspiración sobre la que los grupos construyen discursos políticos. Así que trabajar con el contexto (estéticas, medios caseros, mecanismos alegóricos populares, humor callejero, símbolos de moda, ironía publicitaria, objetos encontrados, espacios con particularidades...) constituye una de las principales habilidades de los colectivos de traperos. Por ejemplo, todos han realizado obras de arte público que reflexionan sobre la actualidad y que transcurren en la calle para poder dialogar con el transeúnte atento, para provocar un contagio, un estar a favor o en contra. En definitiva para pedirle una implicación más allá del hábito de la contemplación.

En este sentido Libres Para Siempre, en concreto, tiene una serie de piezas colgadas en Internet que son además interactivas, es decir que requieren de la manipulación del usuario.¹¹ Es el caso también de los primeros *happenings* del grupo o de determinadas

¹¹ Por ejemplo *Composite* (1997) es una matriz de animaciones enlazadas que van saltando mediante un simple *hacer click*, el espectador juega a componer mosaicos animados que emulan el placer que le proporciona al artista plástico la actividad concreta de la composición, en otras palabras, la colocación de elementos para configurar imágenes ordenadas.

Igualmente el alfabeto *jlibres* (2002), en www.libresparasempre.com, lleva asociados dibujos del grupo a cada letra del teclado, de manera que con sólo apretar una cualquiera se puede dibujar digitalmente sobre el papel blanco, pero también sobre otras imágenes. Así la edición de 20 imágenes realizadas por los miembros del grupo sugiere algunas de las infinitas posibilidades de esta herramienta.

convocatorias públicas de Preiswert que necesitan que el público, como en las piezas interactivas, actúe para que las acciones sucedan.

Lo curioso es que todos estos rasgos caracterizan una clase de obras colectivas que no necesitan necesariamente del concurso de varios productores. Y es que *descuidadas* también son, como dijimos, las formas de exhibición y realización de Mike Kelley y muchos de los jóvenes británicos. También los artistas que participaron en *Los excesos de la mente* (2002) ofrecen una superficie igualmente abarrotada de significados inconexos y la muestra, *El artista es una abstracción* (1994),¹² arroja una serie de individualidades que ofrecen obras con vocación tan discursiva como las de Libres Para Siempre, que también participó en la exhibición. Y todos ellos son artistas individuales.

De manera que ése es un ineludible punto de refracción a partir del cual habría que concebir las obras colectivas que se estudian aquí. Tratándose de esta clase de obras (tales que en la recepción no se advierte el proceso de composición colectivo), por tanto, hablaremos de "concepción" más que de percepción.

Esto supone que, por necesidad, sólo es posible concebir la obra colectiva mediante un cálculo combinado. Es más, si dijéramos que la destreza (el hacer conjuntamente) constituye lo sustancial en la obra de arte colectiva postularíamos con ello inevitablemente que tal destreza es un concepto visualmente negativo.

De manera que la superficie de las obras a examen, fácilmente identificable como participativa, *amateur*, discursiva y descuidada queda mejor definida si se determina su carácter profundo que es irónico.

Esta situación nos encamina hacia uno de los grandes problemas que atañen al arte colectivo entusiasta: ¿Cómo ante un conjunto de obras, tan publicitadamente realizadas entre varios, no es posible ver que efectivamente ha sido así ejecutado? ¿Cómo se manifiesta el proceso colectivo? O también, lo que viene a ser lo mismo: ¿es el arte de equipo a este respecto, como el femenino, un arte sin estilo y por tanto sin interés formal sólo reconocible cuando su propósito es político, feminista o colectivista, por ejemplo?

Estas cuestiones son tan nuevas que habría que contentarse con dar a esta tesis, pero también a todo planteamiento de este género, el título de "Prolegómenos a una crítica del arte neopop, colectivo, femenino, etc.". Nos vemos limitados, en efecto, a adoptar cierta distancia con la práctica habitual de la historia de arte. Es preciso poner provisionalmente entre paréntesis la consideración de los estilos en beneficio del examen de los procesos y las formas, tratando éstas como lugares específicos de paso del medio al contenido o tema.

Somos conscientes que el proceso creativo es el principal punto de interés para definir el arte colectivo. También resulta significativo en el arte de mujeres y minorías por su

¹² Exposición comisariada por Jaime Aledo para Cruce en 1994 en la que participaron Jaime Aledo, Fernando Baena, Elena Blasco, Aurelio Cambao, Manolo Dimas, Pedro Rovira y La Rubia (la rubia era LPS). El comisario define las obras como portadoras de "todas las claves de su significación". "Se trata de hacer patente la ausencia de relaciones, asociaciones, nexos causales, etc. para potenciar una contemplación lenta y reflexiva de cada pieza, dejando en suspenso todo lo que diluya su esencial contenido, hasta llegar a proponer la figura del artista como una abstracción". Jaime Aledo, *El artista es una abstracción*, texto publicado en el boletín de Cruce de primavera de 1994, Madrid.

carácter de artistas fuera del canon. Por eso los epígrafes del capítulo 3, aparte de un análisis del fenómeno concreto de arte colectivo neopop en Madrid, sugieren un recorrido creativo que se inicia con la elección y uso del medio, continúa con el establecimiento de temas y termina estudiando la invención de técnicas de creación de cada grupo.

2.2.3 Cronología

A continuación, presentamos la lista, en orden cronológico, de las exposiciones y otras producciones de los grupos a los cuales nos referimos en nuestro estudio.

ESTRUJENBANK

1987 Se forma el colectivo en Nueva York. Juan Ugalde y Patricia Gadea (son matrimonio) conocen a Dionisio Cañas.

1988 Edita la revista *Estrujenbank news*

1989 Primera exposición del colectivo en España: *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*, Galería Buades, Madrid.

1990 Inauguración de la galería Estrujenbank con la muestra *Callos de la Casa*, exponen LPS y Empresa

- Exposición en la galería Xavier Fiol de Mallorca

1991 Primera exposición institucional: *Estrujenbank. Col.lecció 90-91*, Fundació Caixa de Pensions, Valencia

- Dionisio Cañas comisaría la exposición *Cambio de Sentido* en Cinco Casas, Ciudad Real. Participan Estrujenbank, LPS, Empresa y Preiswert.

1992 Proyecto de arte público para la ciudad de Sevilla: "I love analfabetismo", en *El artista y la ciudad*, un proyecto de Mar Villaespesa para la Fundación Luis Cernuda de Sevilla.

-Estrujenbank edita el libro *Los tigres se perfuman con dinamita*

1993 Participación en los encuentros sobre Arte actual *La Situación* en Cuenca. También lo hacen Preiswert, LPS y Empresa.

1994 Patricia Gadea actúa de comisaria en la muestra *Art Collectif Espagnol* en Túnez con la colaboración de la Embajada de España y el *Espace d'Art Mille Feuilles, La Marsa*, Túnez. Participan Estrujenbank, LPS, Empresa y Preiswert.

-Patricia Gadea y Juan Ugalde participan en *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* en El Ojo Atómico de Madrid. También lo hacen Preiswert y LPS.

2002 Estrujenbank invitado a la mesa redonda *La intervención en el espacio público*, con motivo de la exposición y las jornadas *Colectivos y Asociados*, organizadas por Alicia Murriá y Eva Gristein con el Instituto de la Juventud y Casa de América. Participan Preiswert y LPS.

2003 Reedición del libro *Los tigres se perfuman con dinamita*

PREISWERT

1990 Se forma Preiswert Arbeits kollegen como una facción en Madrid de Agustín Parejo School que es más activo en Málaga.

1991 Edición de plantillas y camisetas e intervenciones sobre vallas publicitarias

- Preiswert participa en *Cambio de Sentido*, una exposición de arte contemporáneo en Cinco Casas (Ciudad Real) comisariada por Dionisio Cañas. Coincide con Estrujenbank, LPS y Empresa.

1992 Preiswert opina sobre la guerra de Iraq mediante la edición de unas pegatinas para las monedas de cien pesetas con la bandera de España y la leyenda “Estado Unidense”

1993 Presentación del concepto de *Hipoética* en Cruce

- *Performance Llegó el día del saqueo*

- Participación en *La Situación* con la acción y comunicado titulados *No hay Billetes*, Cuenca. También lo hacen Estrujenbank, Preiswert y LPS.

1994 Preiswert colabora en *Justos por pecadores. Cubismo Terminal*. También lo hacen Patricia Gadea, Juan Ugalde y LPS.

- Es uno de los colectivos de la muestra *Art Collectif Espagnol*, organizada por Patricia Gadea en *Espace d'Art Mille Feuilles, La Marsa*, Túnez. También están representados Estrujenbank, LPS y Empresa.

1996 *El que se traga un hueso confianza tiene en su pellejo* en *El mal de la actividad*, exposición de colectivos comisariada por el grupo El Perro en Madrid. También participa LPS.

1997 *Performance Monumento a Cipri* y publicación del “5º comunicado Preiswert a los medios de comunicación. Septiembre 1997” y de “Contrabando al pueblo de Madrid” en *La Montaña viaja*, un proyecto de arte público de El Perro.

1998 *Vámonos que nos vamos* en *La voladura del Maine*, exposición comisariada por el grupo El Perro.

2002 Invitado a la mesa redonda *La intervención en el espacio público*, con motivo de la exposición y las jornadas *Colectivos y Asociados*, organizadas por Alicia Murría y Eva Gristein con el Instituto de la Juventud y Casa de América. Participan Estrujenbank y LPS.

LIBRES PARA SIEMPRE

1990 Primera exposición del colectivo en *Callos de la Casa*, galería Estrujenbank, Madrid.

- 1991 *Artistas todos* una exposición para la galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.
- *Parece todo muy amistoso*, en Valgamedios, Madrid.
 - *¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?*, en Estrujenbank, Madrid.
 - Participa en *Cambio de Sentido*, un proyecto de arte contemporáneo de D. Cañas en Cinco Casas (Ciudad Real). Coincide con Estrujenbank, Preiswert y Empresa.
 - *Chicos PSOE* en la muestra *PSOE* en Estrujenbank. Participan Estrujenbank y Empresa.
- 1992 *Agradezco esta oportunidad* en ARCO 92 con la galería Buades.
- *El fútbol es así*, en La Casa de España en Utrecht, Holanda.
- 1993 Participación en *La Situación* con el comunicado *¿Es usted un artista?*. También lo hacen Estrujenbank, Preiswert y Empresa.
- 1994 Propone *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* en El Ojo Atómico. Colaboran Patricia Gadea, Juan Ugalde y Preiswert.
- Participa en *Art Collectif Espagnol*, en *Espace d'Art Mille Feuilles, La Marsa*, Túnez. También están representados Estrujenbank, Preiswert y Empresa.
 - *Arigatou Obrigado*, primera pieza con nuevas tecnologías realizada para el marcador electrónico del Estadio de La Comunidad de Madrid
- 1995 *El Demon-nio Drojo*, en el Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, Guadalajara. Edita un catálogo.
- 1996 *Ciberchic, oh la lá*, en Cruce, Madrid.
- *Paisaje chinomodificado* en *El mal de la actividad*, exposición de colectivos comisariada por el grupo El Perro en Madrid. También participa Preiswert.
- 1997 *No hay nadie*, instalación para el Festival Art Futura, Madrid.
- *Qué mené*, mundos virtuales para ARCO Electrónico, Madrid.
 - Diseño de la galería de arte del mundo de realidad virtual compartida *Pandora*. Un proyecto de Simon Birrel para Art Futura.
 - *Composite*, pieza de Net Art, en el *site* del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
 - Publica el libro *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid.

1998 *Pinturas paranormales*, en Doble Espacio, Madrid.

- Participación en *Ex*, Facultad de Bellas Artes de Madrid.

1999 Colabora en *Pasen y Vean* un proyecto de Juan Ugalde para Intermix, CCCB, Barcelona.

- *Turulato Tornillo, una aventura aleatoria en el infinito* en el festival *Existencias Agotadas*, Madrid.

- *Performance Estamos del otro lado* en *Cha,cha, chá, Situaciones*, Cuenca.

2000 *El hábil pelotazo estilo libre (nacionalista de vacaciones en agosto)* para *siempre*, en la galería Valle Quintana, Madrid.

2002 Participa en la mesa redonda *La intervención en el espacio público*, con motivo de la exposición y las jornadas *Colectivos y Asociados*, organizadas por Alicia Murriá y Eva Gristein con el Instituto de la Juventud y Casa de América. Están invitados Estrujenbank y Preiswert.

EMPRESA

1989 Se conocen los miembros del futuro Empresa en los Talleres de Arte Actual 1989 del Círculo de Bellas Artes impartidos por R. Artschwager y G. Dokoupil. Realizan, junto a otros alumnos, su primera obra que es la venta de espacio expositivo en el Círculo de Bellas Artes a la empresa informática *Carrot*.

1990 Primera exposición del colectivo en *Callos de la Casa*, Estrujenbank, Madrid. Participa LPS.

- Publica "Terror y sugestión (una exhibición)", en *Ajoblanco*.

1991 Comisario de la muestra *PSOE*, en Estrujenbank. Participan, además de Empresa, Estrujenbank y LPS.

- Participa en *Cambio de Sentido*, una exposición de arte contemporáneo en Cinco Casas (Ciudad Real). Coincide con Estrujenbank, Preiswert y LPS.

- "La aldea del éxtasis", en *Ajoblanco*.

- "Hiperrealismo", en *Ajoblanco*.

1993 Participación en los encuentros sobre Arte actual *La Situación* en Cuenca. También lo hacen Estrujenbank, Preiswert y LPS.

1994 Participa en *Art Collectif Espagnol*, en *Espace d'Art Mille Feuilles, La Marsa*, Túnez. También están representados Estrujenbank, Preiswert y Empresa.

3 Análisis de los grupos

En este apartado intentamos penetrar en el universo artístico de Estrujenbank, Preiswert, Libres Para Siempre y Empresa. Sin preocuparnos por distinguir en él lo que un estudio historiográfico reconoce que es *un estilo o característico*, sin seguir tampoco el orden cronológico de las obras, nos dejamos llevar hacia algunas piezas que, según nos ha parecido, *hablan* de un modo singular.

Estas piezas resultan representativas para mostrar el proceso de creación colectiva en los estadios de: elección de medios (apartado 3.1), temas (3.2) y técnicas comunitarias propias de cada grupo (3.3).

3.1 Medios

Al adoptar la expresión “estructura pop” para designar la imagen colectiva nos proponemos ante todo recordar que toda imagen es realizada en determinadas condiciones. Hasta las más modestas de dichas condiciones, como el soporte o los instrumentos, son capaces de aportar un significado sutil a la imagen.¹ Y, con mayor motivo la elección de medios *amateurs* o el abordar nuevas tecnologías. Pero sobre todo serán las siguientes estrategias pop: observar lo cotidiano y no criticarlo, reflexionar sobre la relación objeto-representación y el interés por las formas de consumo y la recepción, lo que conduce a una clase de producción que resulta, al espectador, confortable ² (ni muy experimental ni muy culta), las que nos interesan en esta introducción.

Nos referiremos además al uso que hace cada grupo concreto de los medios: fotográfico, pictórico, de la acción y del arte múltiple.

- La elección de medios

El hecho de que lo visual esté deambulando por medios diferentes obliga a los artistas interesados en la imagen a elegir entre dos polos materiales bastante alejados: el de la pintura (entendida como el rastro que deja un puñado de pelos mojados en color sobre una tela) y la imagen autónoma que evoluciona en un entorno de vida artificial.

Ante esta disyuntiva los pintores colectivos madrileños, encuentran en la historia un modelo que les permite situarse en un punto medio: la imagen Pop. Esta estructura significó, en los años 50 y 60, una aceptación de que la pintura era un arte mediatizado, en concreto por las técnicas materiales propias de los medios de comunicación de masas. Los artistas de aquellos años intentaron anticipar, como diagnostica Peter Weibel "el impacto de esas imágenes en el arte, y conciliarse con tal impacto en y a través de sus pinturas".³ Así los pintores pop realizaron serigrafías, copiaron carteles imitando los puntos de sombreado bendí característicos de la impresión industrial, montaron

1 "Tendremos que estar particularmente atentos a ese tema decisivo de la "materia", puesto que por estos medios específicamente sensoriales será por los que podremos darnos cuenta de las ideas más finamente matizadas (...)"

Salvador Dalí, *50 secretos mágicos para pintar*, Editor Luis de Caralt, Barcelona, 1985. p. 21.

2 "(...) el Surrealismo resucitó la imagen y desvalorizó lo pictórico".

Octavio Paz, *Rupturas y restauraciones*, nº 23-25 El Paseante, Siruela, Madrid, 1995, p. 27.

3 Peter Weibel, "La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia", en Epifanía, Marcel-Lí Antúnez Roca para la fundación de Arte y Tecnología de Telefónica, edita Arte facta & ciencia, edición al cuidado de Claudia Giannetti, Madrid, 1999, p.49.

empresas artísticas colectivas como La Factory para hacer y distribuir películas, experimentaron con nuevas tecnologías por el simple placer de probar sus posibilidades físicas. Lograron incluso que su característica aceptación acrítica de la época en que vivieron transportara, en un fascinante viaje a través del tiempo, su imagen al momento tecnológico actual como advierte Douglas Coupland en su artículo sobre James Rosenquist:

"Cuando se examina la obra de los artistas pop, da la impresión de que una gran parte espera algún día futuro en que las máquinas sirvan más fácilmente de intermediarias de las ideas humanas. (...) Las creaciones más mugrientas de Jasper Johns y Robert Rauschenberg piden a gritos el software Photoshop; Warhol es pura promoción de la impresora láser en color con 25 años de antelación".⁴

Igualmente, el arte de los pintores colectivos de los noventa se toma en serio la preocupación pop acerca de la obsolescencia de la pintura e intenta una pintura avanzada que asuma el concepto de mediatización incluso a través de una guerra de medios.

Y específicamente, los pintores colectivos neopop se apartan, gracias a su filiación con el movimiento Pop, de la imagen tradicional. Una estructura que se asienta íntimamente sobre la ingenua creencia de que existe una relación directa entre la pintura, el color y el lienzo con la subjetividad artística como único mediador. Esta postura supone que los artistas acceden directamente al lienzo del mismo modo que asume que los elementos constituyentes de la pintura están presentes de forma inmediata mientras que los traperos admiten la mediación de un *material* y de un proceso siempre telemático. En otras palabras deben aprender a trabajar con propuestas venidas de fuera, de los otros miembros del grupo. Lo que las acerca, estructuralmente, a las imágenes súper avanzadas que describe Weibel ("virtuales, variables y viables", es decir imágenes dotadas de vida artificial⁵), las cuales fuerzan al artista a aceptar indeterminaciones propias del proceso de evolución no programada.

Aunque la imagen que producen los colectivos artísticos madrileños en los noventa no corresponde al modelo material de entorno de vida artificial, surge mediante un proceso que guarda interesantes puntos en común. Por ejemplo, el método colectivo puede ser visto como un entorno que genera una estructura impredecible.⁶ Así que del mismo modo en que los pintores pop pudieron anticipar la estética de la imagen de dos dimensiones generada por los ordenadores caseros modernos y el videoarte contribuyó a forjar la estética de la animación por computador, tal vez el procedimiento colectivo pueda informarnos de lo que será la nueva imagen digital viable.

⁴ Douglas Coupland, *Polaroids*, Ediciones B, Barcelona, 1999, p. 153

⁵ "El Constructivismo radical aplica el término "viabilidad" a sistemas dinámicos complejos que tienen la capacidad de cambiar su estado de forma autónoma mediante *feedback*, y pueden reaccionar de manera sensible a su entorno a partir de diversos *inputs* procedentes de su contexto. En este sentido, la viabilidad denota la posesión de propiedades afines a los seres vivos, con el desarrollo de un comportamiento también afín a un ser vivo. En verdad, las tres características digitales, de: información virtual grabada, variabilidad de objeto-imagen y viabilidad de comportamiento, han activado la imagen a través de la generación de un sistema visual interactivo dinámico". Weibel, op. cit., p.54

⁶ Conviene señalar que tanto la estructura de la imagen digital viable como la de la obra producida colectivamente no son arbitrariamente impredecibles. Están sujetas a unos patrones que fijan los límites de las variaciones posibles. Así, en el terreno digital existen algunas constantes que intervienen en los algoritmos puestos en juego, mientras que la práctica colectiva se desarrolla bajo alguna tendencia predominante.

Y es que la peculiar destreza que exhiben específicamente los grupos a examen, y que consiste en rentabilizar en forma de arte las colaboraciones azarosas que se efectúan sobre un sistema cerrado de materiales, recuerda a la situación productiva del creador de entornos de vida artificial. El cual se ve obligado a interpretar toda nueva configuración que surge cuando actualiza la imagen como desarrollo que autónomamente contiene sus premisas teóricas.

Explicando esta afinidad un poco más detalladamente, encontramos que las obras de arte colectivo neopop contienen figuras emblemáticas (astronauta, político, icono infantil...) que parecen, por un lado, extremadamente precisas, claras, bien hiladas, comprensibles por todo el mundo, y que funcionan incluso como documentos de la época. Pero, por otro —y es esto lo que nos interesa en la comparación con el nuevo medio de vida artificial—, resultan también muy extravagantes en esos detalles que contribuyen a crear impresión de vida y realidad azarosa. Tales detalles son fruto de las intervenciones inspiradas y mudas en las que los entusiastas se han revelado como expertos. La información que contienen se presenta como pequeñas perlas engarzadas sin ninguna causalidad o progresión. Y parecen obedecer a la consigna de metamorfosear cualquier imagen, fuere lo que fuere (una fotografía encontrada, una forma surgida indeliberadamente, algo descubierto entre la basura del estudio), dentro del tema que se está considerando. Entonces se trabaja *sobre* el tema no *con* el lenguaje. Los grupos se obligan a producir a través de un material que es tema y, como el material es cuantitativamente finito, la improvisación resulta imposible, porque no hay más elementos discursivos que los que ya estaban allí. Finalmente, las versiones colectivas y entusiastas de los iconos pop, —esas nuevas imágenes, humanizadas y detalladas—, se cargan cada vez (por ejemplo, se refieren unas a otras y se desarrollan a lo largo de varias obras, de manera que un retrato cualquiera, entendido como tema principal, se encuentra oculto, repartido entre un conjunto de obras que muchas veces ni siquiera se exhiben juntas) y recuerdan a los desarrollos de vida artificial que resultan igualmente variados y complejos y cuyo significado se obtiene por comparación y resulta más bien visual. En otras palabras, ambas creaciones ofrecen un discurso entrecortado, ambiental,⁷ difuso —si se quiere—, fruto del trabajo sobre un material fijo y de la mezcla de lenguajes que ambos, método entusiasta y medio digital viable, estimulan.

Finalmente, cada criatura de vida artificial que actualiza el ordenador resulta impredecible pero no absolutamente sorprendente. Tampoco las versiones entusiastas sobre el mismo material sensible, pero sobre todo, retórico, destruyen entonces el discurso simbólico característico del motivo hasta el punto de tornarlo irreconocible. Por eso podemos decir que existe un aire de familia (algo que no es común a todas, sino simplemente una serie de semejanzas y relaciones) que conservan entre sí estas versiones y que también es aplicable a las criaturas de vida artificial de un sistema. Establecido el paralelismo estético se puede pues proponer un estudio comparativo, de búsqueda de *aire de familia*,⁸ entre las realizaciones colectivas entusiastas y las, todavía no plenamente desarrolladas, formas de vida artificial.

⁷ Decía McLuhan en *El medio es el masaje*: "Los ambientes son invisibles. Sus reglas fundamentales, su estructura penetrante y sus patrones generales eluden la percepción fácil". Marshall McLuhan, Fiore, Quentin y Agel, Gerome, *El medio es el masaje*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1992

⁸ Los fenómenos que Wittgenstein denominaba unidos por un aire de familia se atenían a la siguiente relación: "No digas que *Tiene que* haber algo en común (...)" sino que *mira y ve* si hay algo común a todos. (...) Porque si los miras no verás algo que sea común a *todos*, sino semejanzas, relaciones y toda una serie de ellas. (...) No se me ocurre una expresión mejor para caracterizar estas semejanzas que *un*

- Los grupos y los medios pop

Los artistas colectivos estudiados son capaces de identificar gustos, intereses, recursos, y consideraciones referidas al término pop.

Por ejemplo Patricia Gadea dice que del Pop admira los enormes estudios/vivienda (*lofts*), las mezclas de colores y los grandes medios. También dice compartir con el Pop el gusto por los anuncios, los cómics, las ideas de Warhol y la imaginación.

Ugalde considera al Pop "como el abuelo que te cae bien". Y opina que el Pop interesaba a Estrujenbank "a nivel práctico, observan todo lo horterero, lo olvidado, lo banal y lo cotidiano".

Libres Para Siempre reconoce su deuda para con recursos del Pop como: "la figuración, el uso del color, el interés por lo cotidiano y el sentido del humor". Aunque cree actuar en dirección contraria: "hacemos la alta cultura popular y no al revés".

Preiswert: "Podríamos ser pop porque la actitud es pop. Aunque el Pop no implica una actitud tan militante como la nuestra. Además nosotros no cuidamos la estética. La estética es pop el pensamiento no".⁹

Por otro lado, el Pop proporciona una serie de estrategias muy famosas para abordar procedimentalmente los distintos medios: la pintura, la fotografía, la *performance* o la impresión.

Así por ejemplo, en el campo de la pintura, muchos de los primeros pop distribuían la pintura mediante el recurso de la tinta plana, lo que llevaba aparejado un control accesorio de la mezcla regular (como el degradado) y del uso de máscaras. La falta de atmósfera así lograda por artistas como Warhol o Rosenquist inspiró sin duda a los españoles Equipo Crónica, Equipo Realidad o Eduardo Arroyo, pero también subyace en los coloristas fotomontajes de Empresa. Cuando esta técnica fundamental se combina con el procedimiento de la mezcla irregular propio del informalismo el producto remite tanto a Hockney como a Rauschenberg y, en España, a la nueva figuración madrileña de los setenta. En los noventa, los colectivos que nos ocupan (sobre todo Estrujenbank) obtienen imágenes de similar soltura y aparente descuido aplicando esta forma irregular de aplicar el color.

El interés por el arte comercial y gráfico (publicidad, cómic, tipografías) fomenta la adopción de técnicas de impresión industrial que se asimilan al arte (son paradigmáticas las ampliaciones serigráficas de "busca y captura" de Warhol o los punteados de Lichtenstein), así como también la fotografía, que a menudo se traduce en pintura, y señala el modo en que el Pop intenta establecer una investigación material sobre los medios de producción de imágenes de consumo para masas (o cualquiera que permitiera una comunicación no artística, es decir fuera del ámbito de la alta cultura).

Consecuentemente el trabajo con medios diferentes lleva a los artistas colectivos a producir carteles, obra gráfica y múltiples, además de cuadros.

Una técnica, originalmente constructivista, como es el fotomontaje tiene su manifestación pop en la pintura de recortes de Empresa.

aire de familia". Wittgenstein citado por Arthur C. Danto en *La madonna del futuro*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 155.

⁹ Opiniones sobre el pop extraídas de entrevistas habladas con los protagonistas.

La costumbre de introducir en las *performances* objetos cotidianos y nuevos¹⁰ nos informa de la técnica pop de Dine o Gilbert and George al tiempo que nos ilustra sobre el procedimiento principal de LPS y Preiswert.

Las películas no narrativas producidas en la Factory inspiran procedimientos al videoarte y a la animación digital basada en *loopings* de corte pop como los salvapantallas e infinito metrajes digitales de LPS.

El ilusionismo de los ensamblajes de objetos reales y pintados, pero también de sonidos (radios y teles funcionando) o relieves tipo Tom Wesselman y Jasper Johns ofrecen un arte sintético que parece tener como protagonistas los problemas perceptivos. Un asunto explorado con rigor a través de las piezas y montajes de Estrujenbank y Libres Para Siempre respectivamente.

La pintura de textos, a la manera pop (fascinada por los eslóganes y las marcas), es otro procedimiento profusamente empleado por los equipos que nos ocupan.

- Las estrategias pop

Pero más que los procedimientos son las estrategias pop, que según sus críticos lo convierten en "el arte Biedermeier de nuestro tiempo",¹¹ las que nos interesan aquí. Los grupos aceptan, primero, observar lo cotidiano y luego deciden no criticarlo, eligen expresarse a través de medios combinados, planifican cuidadosamente esta identidad (y diferencia, que diría Deleuze)¹² entre la representación y el objeto representado de manera que la realidad conceptual se manifiesta inmanente pictórica y material o valoran con humildad la propia obra figurativa (lo que implica un interés por la estética de la recepción, pero también por las formas de creatividad del consumidor que es muy diferente de las del productor especializado). Así continúan, en clave colectiva, la reflexión sobre lo material del Arte Pop.

Lo que hemos llamado confort de la obra pop, y que podríamos haber calificado simplemente de éxito de público (un arte apreciado sobre todo por coleccionistas y público más que por la crítica), es un término que se define por exclusión, como dice Witold Rybczynski: "resulta más fácil saber cuándo nos sentimos confortables que por qué, ni en qué medida. (...) En la práctica resulta que es mucho más fácil medir la *falta* de confort que el confort".¹³ Así que, para establecer una zona de comodidad¹⁴ artística, habría que registrar las reacciones personales de una gran cantidad de gente, pero esto

¹⁰ Lejos de los clásicos elementos que aparecen profusamente en las acciones menos pop como: el agua, la paja, las embarazadas, los desnudos... y que están muy cargados simbólicamente a la manera que describe Umberto Eco: "Le parecerá a quien lee que la paloma significados tenía incluso demasiados. Pero si se ha de elegir un símbolo o un jeroglífico, y morir por él, que sus sentidos sean muchos, si no, más vale llamar al pan, pan y vino al vino". Umberto Eco, *La isla del día antes*. Lumen, Barcelona, 1995, p. 289.

¹¹ Peter Sager califica el estilo Biedermeier exactamente como: "Realismo burgués intimista de espíritu restaurador"

Peter Sager, *Nuevas formas de realismo*. Alianza Editorial. Madrid 1981,1986. p. 39

¹² Gilles Deleuze, op. cit.

¹³ Witold Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*. Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 1999, p. 229

¹⁴ "El aspecto de comodidad de las obras resulta, a la vez, de las exigencias por así decirlo fisiológicas del hombre y de sus exigencias sociales".

Francastel, op. cit., p. 46

se parecería más a una encuesta de comercialización o de opinión que a un estudio científico. No obstante, muchos artistas creen saber lo que gusta a su público, los críticos intentan descubrirlo para hacerlo figurar en las portadas de sus revistas y se hacen encuentros donde distintos profesionales (galeristas, artistas, críticos, animadores culturales, estudiantes de arte...) discuten sobre estos temas.

En nuestra opinión, la aceptación del arte pop tiene que ver con el hecho de que esta tendencia procura, en lo material, un compromiso equilibrado entre dos posibilidades que no deberían ser excluyentes: la exigencia estética, por un lado, y la presencia del componente técnico imprescindible en la construcción de cualquier obra de arte, por otro. El cero de exigencia estética podría encarnarse en una exhibición de objetos seriales inútiles y feos. Mientras que en el polo contrario cabría la obra de arte inmaterial, en la que el componente estético vale infinito y el técnico prácticamente no existe. El pop satisface ambas exigencias pues puede reclamar su filiación con el ascético Arte Conceptual muy comprometido con la idea estética, y, al tiempo, entusiasmarse francamente con los productos en serie hasta el punto de introducir técnicas de producción industrial en el trabajo artístico. El espectador medio agradece también que la innovación técnica presente en el quehacer pop no resulte tan evidente y limitadora como en el arte producido mediante nuevas tecnologías que aplican principios científicos recientes. Un tipo de experimentación que a menudo surge en los equipos formados por científicos, ingenieros y artistas, generalmente producidos por instituciones públicas o privadas relacionadas con la investigación tecnológica. Sirvan de ejemplo los proyectos del EAT (Experiment in Art and Technology) en los sesenta que contaron con la colaboración de artistas como John Cage, Robert Rauschenberg o Tinguely. En la España de los noventa las ayudas las prestan universidades (como la Pompeu Fabra que tiene al artista electrónico Roc Parés dirigiendo proyectos artísticos sobre Realidad Virtual) o fundaciones (como la de Arte y Tecnología de Telefónica que apoya a artistas tipo Marcellí Antúnez y Rafael Lozano). En definitiva, el prudente compromiso del artista Pop de los noventa con los medios tecnológicos, basta para librarle del temido "purgatorio academicista" que deben arrostrar aquellos que únicamente trabajan con medios artísticos como la pintura o la escultura.

- Los grupos y el Neopop

Durante los años 80, época de los neos, el Pop se erigió, en opinión de Dan Cameron, como destacada técnica figurativa: " pese al debilitamiento de su influencia durante la década de los setenta" el arte Pop resurgió como "recurso aparentemente ilimitado para los artistas a lo largo de los años ochenta".

Dan Cameron establece en su artículo "*Neoesto, neoaquello un acercamiento al Arte Pop en los años ochenta*" dos tendencias subyacentes al Pop que denomina formalista y regionalista:

"Yo describiría a los formalistas como aquellos que ven en el Pop la simiente del Arte Conceptual, debido a la eliminación de la subjetividad y la sustitución gradual del objeto de arte por el lenguaje y los acontecimientos. El segundo enfoque sobre el Pop corresponde más a las tendencias regionalistas del arte americano del siglo XX que al reduccionismo de la escuela de Nueva York, y defiende una concepción del movimiento como populista, aparentemente ingenuo, colorista y fundamentalmente alegre".¹⁵

¹⁵ Cameron, op. cit., p.292

Así que, un gran conjunto de técnicas materiales heredadas del Pop y que buscan "la eliminación de la subjetividad" (unas veces más al modo de Empresa y Preiswert, centrados en "el lenguaje y los acontecimientos" y otras, según el estilo de Estrujenbank y Libres Para Siempre: "populistas, colorista y fundamentalmente alegre") unidas a otros modos de intervención sobre la tradición material y que podríamos calificar de posmodernos (versión, apropiación y comentario) sitúan a los colectivos en la senda de los pintores neopop de los ochenta.

Efectivamente (y sin entrar aún en el terreno de las técnicas específicamente colectivas) existen tres mecanismos, que podríamos calificar de pospop, que ayudan a entender el despreocupado uso por los grupos madrileños de las técnicas materiales tradicionales. Una tradición que los experimentalistas y los orgullosos del oficio tratan con excesiva severidad.

En primer lugar, se presenta la posibilidad de la *versión*, estrategia que como enuncia el profesor Jordi Ibáñez, consiste en que "el material antiguo reingresa integrado y relegitimado por el lenguaje en vigor, adquiriendo una forma auténticamente nueva y estable".¹⁶ El nuevo lenguaje de los colectivos madrileños se asienta en técnicas materiales caseras. Digamos que rebajan la resolución y el lujo de las imágenes del Pop clásico norteamericano, lo que supone el rechazo, en palabras de Juan Ugalde, a "la belleza y la estética pulida". En este sentido, son más cercanos al Pop europeo que, como diría el crítico italiano Archile Bonito Oliva, no se adaptaba al concepto material de *calidad* establecido desde la Norteamérica de los 50.¹⁷

En el terreno de la imagen en movimiento, los equipos prefieren, al igual que la corriente neopop norteamericana (Peter Land, Richard Prince, Paul Mc Carthy), rebajarse a utilizar medios no profesionales (cámaras de aficionado, uso de uno mismo como diferentes personajes porque no se emplean actores, entornos domésticos o cotidianos, recursos de película cómica de cachetes y palos...) en busca de una imagen *amateur* de la que se desprende una *sabiduría* técnica nada desdeñable para el artista profesional.

En segundo lugar, surge la *apropiación* porque "hay afirmaciones que necesitan ser subrayadas".¹⁸ Así los grupos, cuando se apropian o repiten técnicas suficientemente conocidas, eliminan el elemento subjetivo presente en la realización inspirada y consiguen un formalismo que "transmiten una sensación de libertad y espiritualidad impensable de otro modo en la pintura realista". El Pop clásico, en su vertiente más formalista, según la terminología de Cameron, operaba apropiándose no ya del lenguaje realista sino del objeto en sí que luego presentaba desnudo, pensemos en la exhibición de las cajas del detergente Brillo de Warhol, pero también en los escaparates de artistas neopop como Mc Collum, Steinbach o Koons. Sin embargo, el británico pospop, Damian Hirst, ya no lleva el objeto a la vitrina o a la sala de exposiciones sino que se apropia de la técnica de hacerlo y exhibe el tiburón o la vaca en formol dentro de unos

¹⁶ Ibáñez, *La decapitación del arte*, op. cit., p. 31

¹⁷ "Con su dispositivo económico agresivo, el mercado norteamericano invade el mundo entero con su mercancía artística. Por ello el producto medio norteamericano, por su fuerza de penetración, y exclusivamente por eso, adquiere mayor calidad que el producto medio del arte europeo". Archile Bonito Oliva, *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, Ed. Akal. Edición al cuidado de Giulio Caro Argan, Madrid, 1992, p.1

¹⁸ Ibáñez. op. cit., p.31

tanques transparentes que resultan, como decía Jordi Ibáñez, más "libres", más "espirituales" y, por qué no, más sentimentales. Esta técnica de apropiación de procedimientos dota de sentido al medio mismo. Le libera del argumento de necesidad subjetiva que impulsó a su inventor a supeditar al contenido y lo introduce en el terreno del comentario libre de crítica, ensalzador: uno usa determinado procedimiento simplemente porque le viene bien, por un ecológico pensar colectivamente que "desde su aparente sinsentido, nos proporciona la conciencia de nuestro sentido propio, que se había extraviado (...) en la aparición misma del prisma subjetivo".¹⁹ Secundariamente, esta postura implica una crítica al concepto de virtuosismo en el terreno del arte moderno. Finalmente, los equipos madrileños de tendencia pop se apropian de multitud de técnicas materiales propias del Pop, así como de las empleadas por muchas otras poéticas, de manera que resulta especialmente difícil encasillarles en un estilo definido.

Y en tercer y último lugar, "el trato explícito con el material lleva ya impresa una superación metafísica del mismo —o hablando en propiedad—: *metatécnica*".²⁰ Así el quehacer colectivo hace que los equipos quemen muy rápidamente la etapa de fascinación por un nuevo medio o procedimiento concretos. En otras palabras son muy conscientes de las poéticas (esa relación que vincula medio expresivo, procedimiento y estilo) ya que antes de idear la propia generalmente amortizan primero las privadas de cada miembro. Un grupo de talante pop se diferencia de otros colectivos en que heredará del Pop su respeto secular por los medios en sí. Semejante respeto, a menudo les lleva a la construcción de mecanismos donde herramientas materiales dispares (poéticas privadas, procedimientos procedentes de otros estilos, técnicas y materiales de los media y del espectáculo...) son mezcladas hasta producir medios nuevos. Así por ejemplo, Estrujenbank practica una curiosa instalación bidimensional formada por varios elementos, dispuestos de tal manera que no puede considerarse a la pieza final ni *collage*, ni políptico. Cada cuadro comenta, al tiempo que comparte, los mecanismos de asociación característicos de ambos medios: el fuerte del *collage*, donde los objetos se relacionan sobre un sólo soporte y el débil, propio del políptico, que no vincula a los mismos en razón de su contorno. También LPS propone un novedoso procedimiento conceptual que necesita de pinturas para desarrollarse. En este contrasentido coinciden con el artista neopop Sean Landers que opina: "Mi idea original era hacer arte conceptual entretenido y divertido. Con el paso de los años he llegado tan lejos en ese limbo conceptual que he llegado a cerrar el círculo y he vuelto a ser un artista tradicional otra vez".²¹ Tanto los cuadros de Landers como los de LPS tienen una historia, una peripecia vinculada a su concepción o la manera en que deben ser consumidos que significa un plus sobre el valor pictórico de los mismos.²² El grupo Empresa nos proporciona otro ejemplo que tiene que ver con la concepción del arte de Jeff Koons, el cual sostiene: "Arte es comunicación— es la habilidad para manipular a la gente. La diferencia con el negocio del espectáculo o la política es sólo que el artista es más libre".²³ Si contemplamos alguno de los enormes óleos donde aparece el artista con su mujer Ilona advertiremos la ambigüedad que produce el choque del uso de

¹⁹ Ibáñez, op. cit., p.56

²⁰ Ibáñez, op. cit., p.32

²¹ Sean Landers, *Art at the turn of the millenium*, Taschen, Editores Burkhard Riemschneider y Uta Grosenick, New York, 1999, p. 298-99

²² Tal vez sea este componente conceptual el que haga las piezas de LPS tan atractivas para la prensa: el periodista tiene algo que contar más allá de la crítica formalista porque además los cuadros llevan asociados eventos.

²³ Jeff Koons, *Art at the turn of the millenium*, op. cit., p.286-87

técnicas propias de la industria del espectáculo (en concreto el cartel de película pornográfica) combinado con otras propias de la pintura realista, exactamente como se encuentran mezclados lo publicitario y lo artístico en los pseudocarteles propagandísticos de Empresa.

Para el siguiente análisis pormenorizado del uso de los medios (fotografía, pintura, performance y arte múltiple) por parte de los equipos seleccionados conviene considerar la obra de arte como un objeto, para lo cual debemos describirla precisamente atendiendo a lo que tiene de material. Según el historiador Meyer Schapiro,²⁴ esta tarea consiste principalmente en estudiar los siguientes elementos: el *soporte* que la cobija, los *instrumentos* con que fue construida y los *procedimientos*, manuales o instrumentales, que intervinieron en su realización.

²⁴ Meyer Schapiro, “Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signo” en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999

3.1.1 Fotografía

Los artistas colectivos a examen no sólo hacen fotografías sino que en muchos casos las copian mediante la pintura, a veces las proyectan y también las montan sobre algún soporte e intervienen sobre ellas. A menudo optan por fotocopiarlas, digitalizarlas o animarlas. En definitiva, la fotografía se revela como un elemento material que los equipos utilizan como soporte, instrumento y procedimiento, según convenga.

Todos los grupos suelen emplear cámaras *reflex* no profesionales, salvo Libres Para Siempre y Estrujenbank que, con el tiempo, se han procurado unas más específicas. Los primeros han adoptado la cámara digital, mientras que los segundos se decantan por una pequeña, discreta, casi de espía, para poder introducirse en entornos cotidianos y captar instantáneas sin llamar la atención de los modelos que, a menudo, son retratados inadvertidamente.

La mayoría de las veces positiván en color, salvo Estrujenbank que prefiere el blanco y negro: "Nos da la impresión de que la copia en blanco y negro es más estable. Para que te garanticen la permanencia de los colores necesitas tecnología *cibachrome* y eso es mucho más caro. Además tiene un aire pijo que no nos va".¹

El revelado lo dejan en manos de profesionales aunque todos dominan la técnica del mismo para blanco y negro. El formato de las copias en papel suele ser el doméstico (15 x 10 cm.). Aunque Estrujenbank exhibe también contactos (fig. 1). Generalmente, cuando ha sido necesario mostrar imágenes fotográficas más grandes, han recurrido a técnicas de ampliación propias de otros medios como la fotocopia, caso de Empresa, o la pintura, mayoritariamente Libres Para Siempre. Sólo Estrujenbank amplía fotografías en el estudio. Juan Ugalde, una vez separado del equipo, utilizará profusamente esta técnica.

En cuanto a la exhibición, los grupos casi nunca exponen sus fotografías como piezas únicas. Lo más corriente es que intervengan la copia o la incluyan en un entorno plástico. La excepción la constituyen Libres Para Siempre y Empresa. En efecto, Libres Para Siempre ha realizado tiradas, sobre papel² o en diapositiva, mientras que Empresa, por su parte, hizo un furtivo reportaje de trapicheos en la calle que mostró en forma de secuencia (fig. 2).³

Todos los equipos, sin embargo, sí han publicado fotografías suyas en catálogos, revistas, y carteles, pero, insistimos, rara vez sin manipular.

Las técnicas seguidas para realizar fotografías colectivas son curiosamente, muy similares en todos los equipos estudiados. Dado que ninguno de ellos exhibe habitualmente copias aisladas se puede decir que hacen fotografía instrumental. No obstante, y dejando a un lado los casos de Empresa y Preiswert —que practican más bien la apropiación que la producción propia de instantáneas—, Estrujenbank y Libres Para Siempre hacen muchas fotografías que acaban por aparecer en los cuadros, evidenciando así la técnica de ambos grupos. Practican un género que podríamos

¹ Declaraciones en entrevista con Patricia Gadea, Madrid, 1998.

² Libres Para Siempre, *Ciberchic. Esto es un infierno*, Galería Cruce. Madrid, 1996.

³ Empresa, Inauguración Galería Válgamedios Madrid, 1991.



Figura 1. Estrujenbank, página del catálogo de la muestra *Estrujenbank*. Col.lecció 90-91, 1991. Fundació Caixa de Pensions, Valencia.

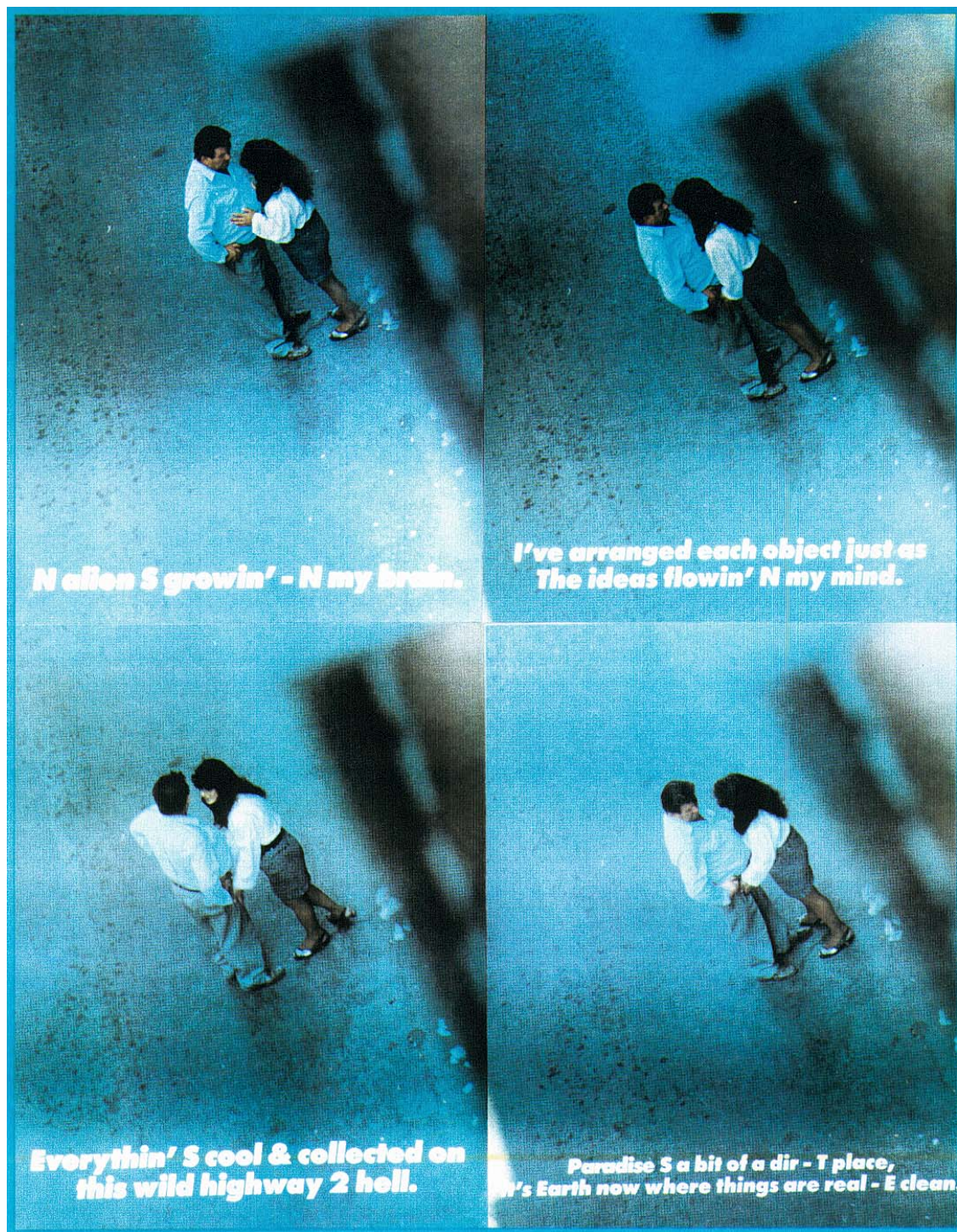


Figura 2. Empresa, fotocopias en color de fotografías intervenidas mediante subtítulos, 1991.

calificar de reportaje doméstico. Reportaje por la intención y doméstico por la apariencia. De acuerdo con eso, estas instantáneas se centran en entornos y personajes cotidianos enfocados sentimentalmente, haciendo alarde, a la vez, de un desprecio evidente por las cuestiones más elementales de calidad técnica, como nitidez, luz, composición...

Además los colectivos comparten dos estrategias fundamentales respecto al procedimiento fotográfico, como son:

- Practicar la *semejanza* material con el productor (que sirve de referencia o modelo) ya sea éste: *amateur*, fotógrafo de estudio familiar, *paparazzi*, profesor...

- Reducir a la *equivalencia* los medios fotográficos, pictóricos, de instalación etc.⁴

Dichos planteamientos configuran una forma de hacer que será adoptada, al final de la década por un importante sector de fotógrafos que realizan reportajes sobre temas cotidianos.⁵

Estrujenbank hace fotografías que luego enmarca e instala en sus cuadros

En casi todas las piezas de este colectivo aparece una fotografía, a veces dos. Por ejemplo, en la primera exposición del equipo en el año 89, en la galería Buades de Madrid, montó dos fotografías enmarcadas por pieza. Dos años más tarde, en la muestra realizada por el colectivo en Valencia (*Fundació Caixa de Pensions*), seguía colocando al menos una fotografía enmarcada en cada pieza.

En las fotos que hace Estrujenbank el porcentaje de copias en blanco y negro es superior, aproximadamente un 70% frente al 30% de positivados en color.

Los tamaños, como dijimos, 15 x10 cm., los habituales en el mercado doméstico. A menudo estas copias se enmarcan con marcos retro, de los que había en las casas en los años setenta. Muchas veces incluso se les quita una pieza que hace de pie porque provienen del mercado de marcos para mesilla de noche.

Sorprende tanta dedicación, para albergar luego unas copias de mala calidad. Las podría haber realizado cualquier fotógrafo aficionado, pero desde luego no las habría enmarcado y mucho menos considerado obras de arte dignas de exhibición. Ni los motivos (que serán estudiados más adelante), ni la composición, ni el revelado hubieran pasado el control de calidad de un fotógrafo profesional ni tampoco de un aficionado, que las habrían desechado por fallidas. Las hay movidas, torcidas, con los personajes principales de espaldas o cortados, quemadas, blanquecinas, realizadas a medio día con las sombras negras como manchas. Las de color azulean, algunas están sacadas de la tele o de los videojuegos y muestran esa franja oscura que aparece cuando la instantánea no capta la pantalla refrescada y la imagen está todavía apareciendo sobre la anterior. Son fotografías de artista y no de aficionado. De unos artistas que parodian con cuidado la fotografía doméstica para poner en evidencia lo improbable que es la perfección que

⁴ Los conceptos de semejanza y equivalencia están detalladamente descritos en la introducción a *Repetición y diferencia* de Deleuze (Anagrama, 1995), ya reseñado en este trabajo.

⁵ Los fotógrafos de la moda *grunge* de principios de los 90, dado lo descuidado de los atuendos a fotografiar (etimológicamente *grunge* significa sucio y se aplicó a la música de los grupos de rock que, en los 90, incorporaron elementos del *punk* y el *heavy metal*), inventan una manera natural (muy alejada de la sofisticación clásica) de retratar a los modelos. Entre los publicistas Martin Parr es el más brillante. También el profesor de fotografía de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, Gonzalo Cao, investiga las posibilidades artísticas del *grunge* en estos años y muchos de sus alumnos adoptan esta técnica descuidada. Destacan Iván Pérez y Eva Rueda.

ostenta la profesional (y a la que tiende inútilmente el *amateur*), ya sea ésta artística, periodística o, sobre todo, publicitaria.

Y estamos hablando solamente del aspecto material. La distancia conceptual es todavía mayor.

Con todo ello Estrujenbank está enmarcando un objeto imperfecto que le sirve de falso documento. Es un documento falso porque las fotos no están realizadas por fotógrafos aficionados, aunque los artistas imiten su técnica ingenua. Emplean los procedimientos del *amateur* porque la apariencia conseguida es la de esas imágenes ambiguas y confusas que los expertos de la percepción artística calificarían de característica del analfabeto visual.⁶

Estrujenbank aprovecha, pues, todos los recursos compositivos del fotógrafo *naïf*: no cortar nunca a las personas ni a los elementos importantes para lo cual es mejor no arriesgarse y dejar mucho espacio debajo (espacio que aparece efectivamente debajo en la imagen fotográfica y que en la realidad equivale a la distancia que separa objetivo y modelo) y mucho cielo por encima, colocar los motivos en el centro y siempre prevenidos. Por eso tan a menudo aparecen haciendo payasadas, para rentabilizar el fogonazo y no parecer sosos o infelices. Las fotos se hacen casi siempre de siempre de día y, si hay poca luz, con flash, etc.

A través de las características materiales y formales de las fotografías de Estrujenbank podemos reconstruir el modo en que éstas fueron producidas y por tanto acercarnos a uno de los procedimientos fotográficos más fructíferos del arte colectivo.

Procedimiento que consiste en:

- Viajar a pueblos de España con los que se tiene algún vínculo emocional.
- Tirar muchas fotos sin ningún criterio particular durante el viaje (es decir a los paisajes) y con mucha intención las que no se realizan en ruta (a las personas y a los objetos que se van a mostrar como bodegones).
- Entablar conversación con los modelos y, por el modo confiado de posar de éstos, hacerse amigos de ellos.
- Elegir cuidadosamente con el nuevo amigo el escenario, vestuario y la actitud del modelo.
- Hacer hojas de contacto y seleccionar con rotulador las fotos a enmarcar. Las fotos no seleccionadas se pueden publicar en este formato.
- Enmarcar los positivos.
- Hacerlos participar en composiciones que a menudo contienen pintura, textos u otros elementos.

Estrujenbank, como aspira a repetir la realidad mediante el recurso de la *semejanza* (uno de los objetivos del Pop), hace fotografías del mismo modo en que lo haría un aficionado porque quiere expresar la realidad de ese aficionado y opina que la técnica fotográfica doméstica contiene grandes dosis de ella. Sus fotografías *soportan* entonces una realidad técnica que se manifiesta materialmente en sus cuadros en forma de copia enmarcada. Además inspiran (son *modelos* que proporcionan) a la pintura una soltura, basada en la simplificación y el descuido *amateurs*.

⁶ El teórico D. A. Dondis explica que el peor enemigo de la percepción de la imagen producida técnicamente es la ambigüedad y que solamente la alfabetización visual puede combatir los excesos ingenuos del analfabeto que equipara imagen y realidad.

D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990

En el caso de Warhol, el recurso de la semejanza técnica entre las formas de la pintura, la serigrafía y la fotografía le proporciona unas imágenes que en el caso de las serigrafías de Marilyn, por ejemplo son algo más que retratos. Estas imágenes resultan análoga a la de cualquier muchacha americana: "no creo que represente a los *sex-symbols* principales de nuestro tiempo en mis pinturas, como por ejemplo Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor, sólo veo a Monroe como a una persona más"⁷ confiesa Warhol en su libro *Mi filosofía de A a B y de B a A*. El parecido entre la imagen pop de Marilyn y la muchacha americana no sólo es formal (rubias, maquilladas con colores pasteles, cejas depiladas, ropa sexy, sujetadores puntiagudos, uñas largas y rojas...) sino que también es técnico. Esta inexplicable cercanía con la realidad americana auténtica, mayor incluso que con el estereotipo publicitario o del celuloide, proviene del hecho de que el artista utilizó como modelo para su serigrafía de la estrella una foto tirada con una cámara *polaroid*. Una cámara al alcance del americano medio, con unas características que condicionan el procedimiento representativo tanto que, al final, no existe diferencia material apreciable entre el producto profesional y el doméstico. En definitiva la imagen warholiana de Monroe expresa (por semejanza) tanta realidad americana como la foto cutre enmarcada de Estrujenbank lo hace de la española. Ambas representaciones tienen un aire documental y una vida propia diferente de la de la imagen publicitaria.

Las fotografías que se instalan en las piezas de este colectivo, son además de soporte y modelo unos *instrumentos* que se usan para pintar. En los cuadros de Estrujen, las fotografías mantienen una extraña autonomía espacial con el resto de los elementos, probablemente acentuada por el hecho de estar enmarcadas. Pero, al mismo tiempo, ponen de manifiesto su insuficiencia como objetos que no pueden aparecer aislados y que necesitan de otros elementos para significar e incluso para ser vistos. De ahí que Estrujenbank nunca exhiba copias fotográficas aisladamente y que sin embargo sean un elemento fijo en todas sus instalaciones (figs. 67-8-9, p.202)

Preiswert ilustra sus ideas mediante fotografías

Preiswert quiere retratarse inmerso en la sociedad que le rodea, por eso, cuando en la muestra *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* (1994) el artista Gonzalo Cao les pide un autorretrato con mala cara muestran una diapositiva sacada de una fotografía de la revista "Hola" donde aparece el rey de España en algún lugar del tercer mundo, rodeado de monjas misioneras, que parecen enanas a su lado, y donde dos personajes bastante bajitos y con los ojos tapados ocultan el verdadero rostro de este colectivo. También el grupo ha fotografiado una instantánea de la cantante andaluza Rocío Jurado publicada en una revista para hacerle afirmar: "el arte, ¡qué cosa tan abstracta!" (fig. 3). De lo que se deduce que las fotografías de Preiswert tienen un marcado carácter instrumental ya que son ilustraciones de un concepto y jamás se hacen *a priori*. Hay que formular primero la idea y si, tras muchos debates, todavía resulta imprescindible una imagen, se saca la cámara y se hace. Otra restricción más: no se sale a la calle a hacerlas, se busca en las revistas, como los niños que hacen murales en casa. Un material súper explotado por la estética pop y por los otros colectivos madrileños, sobre todo por Empresa.

⁷ Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, 1981.



Figura 3. Preiswert, *¿El arte? ¡qué cosa tan abstracta!*, diapositiva, 1994.

Estos ingenuos montajes desarrollan también la estética de espía soviético o de propagandista político de algún país del Este, género que fue parodiado por los constructivistas rusos o, más recientemente, por el alemán Thomas Ruff, en lo que ha llamado *documents of disbelief* (documentos del descrédito).

Preiswert explica su procedimiento fotográfico como una consecuencia que se desprende del propósito general de su arte: fomentar la utilización popular de los canales de comunicación que la sociedad sustenta cotidianamente. En este sentido, cree que las instantáneas que se publican en los más accesibles de ellos (revistas, periódicos, vallas...) nos pertenecen. Por eso no quiere imitarlas: "creemos que hay que practicar la ecología con las imágenes", ni apropiarse de los originales, ni siquiera quiere fotocopiarlas. Propone utilizarlas como un motivo real, pues "están ahí como la M-30 o un familiar".⁸

Si convenimos en que Preiswert ilustra sus conceptos mediante imágenes procedentes de la baja cultura y que además el procedimiento conceptual (ilustrar mediante fotos) resulta inmediato y popular deducimos que ambos elementos del dispositivo (modelos presentes en la vida cotidiana y procedimientos caseros) producen un radical alejamiento del concepto artístico de calidad, entendida como el afán moderno por producir objetos separados de los otros objetos reales precisamente por su apariencia inequívocamente artística. La *semejanza* entre una diapositiva artística de Preiswert y otra pedagógica o documental obliga al estudioso a colocarse en un lugar crítico donde los objetos artísticos no se pueden diferenciar materialmente de los cotidianos. Así, cuando Preiswert hace una diapositiva de una foto encontrada en una revista cualquiera (por ejemplo Rocío Jurado en *Hola*) que luego proyecta en una galería para ilustrar una exposición teórica su objetivo es intrigar, inmovilizar, hacer reflexionar. Este montaje fotográfico, como sus pintadas callejeras, buscan sorprender en un "no había pensado en ello", en Rocío Jurado como portavoz artístico.⁹

Sin embargo, cuando el equipo actúa sobre carteles fotográficos publicitarios modifica el procedimiento y más que intervención realiza una interferencia. Selecciona un área pequeña, insignificante, y la borra o le añade disimuladamente una letra. Por ejemplo, la T delante del cartel de ZARA. El cambio de sentido es máximo y la modificación, mínima. Lo otro, lo de Rocío es connotativo, no se escatiman medios para lograr la asociación sugerida. Así que, resumiendo, mientras un procedimiento es constructivo el otro es ecológico, aunque el sentido de la manifestación, el lapsus, la falsificación resulte idéntico tras aplicar cualquiera de los dos procedimientos.

Semejantes imágenes conceptuales, casi lingüísticas, aprovechan técnicas surrealistas (drogas, sueños, sugerencias) dedicadas a producir ambientes propicios a la asociación tal y como los analizados por W. Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo:

"El lenguaje (respecto a la imagen surrealista) tiene la precedencia. Y no sólo antes que el sentido. En el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuera un diente cariado. Y este

⁸ Entrevista con el grupo en Madrid, 1998

⁹ En el sentido en que lo define Lyotard: "El objeto del grafista debe intrigar. (...) Uno se dirige al objeto como algo que había permanecido impensado, pero que se le reconoce enseguida como suyo. Semejante a un sueño, a un lapsus. ¿Hay algo más parecido a un sueño que un lapsus? Es cierto que quiere decir algo que usted pensaba, ignorándolo, ignorando *qué*, e ignorando *que* usted lo pensaba. Tal vez haya lapsus en un buen grafismo, el lapsus que *usted*, espectador, podía hacer sobre la cosa prometida". Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas*, Tecnos, Madrid, 1996, p.33

relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite a esos hombres salir de su fascinación ebria. (...) Quien perciba que en los escritos de este círculo no se trata de literatura (del mismo modo las fotografías intervenidas de Preiswert no son fotografía), sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de "bluff", de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; ése sabrá también que de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas. Y esas experiencias de ningún modo reducen el sueño a las horas de fumar opio o mascar haschis."¹⁰

Otras veces (dentro de la tendencia constructiva o no ecológica), Preiswert sigue el procedimiento de ampliación, practicado por Libres Para Siempre, de pintar la fotografía intervenida. Hemos de advertir que Preiswert siempre "expone" en la calle y que cuando el grupo es invitado a participar en exposiciones (generalmente colectivas) es cuando surge la tentación de la imagen. Así, para la muestra *El mal de la actividad*¹¹ el grupo manipuló una fotografía de prensa con la ayuda de un pintor al que usó como si se tratara de un programa informático dotado de herramientas para retocar imágenes fotográficas. El resultado material es un vánitas,¹² de estilo matérico y colores tenebrosos. Pintura basura realizada con una técnica obsoleta y efectista, y por tanto ajena, como tal pintura, a las exigencias del arte progresivo y formalista (fig. 162, p. 397).

Las fotos de familia de Libres Para Siempre sirven para realizar montajes fotográficos que luego pinta o anima

Cuando Libres Para Siempre hace fotos no imita las condiciones técnicas del aficionado, sino más bien sus gustos. Por eso se apropia de las fotos realizadas por profesionales para uso familiar. Las fotografías favoritas de Libres Para Siempre son las realizadas en estudios para conmemorar acontecimientos familiares como bodas y comuniones, o las realizadas al final de las vacaciones, el día de navidad, en las fiestas de cumpleaños... y las postales turísticas.

La técnica de estos profesionales del estereotipo hortera es la que utiliza o imita el colectivo en sus propias instantáneas.

Las fotos están mejor compuestas que las de Estrujenbank, las poses pueden ser antinaturales aunque la imagen debe resultar relajada (los famosos tres cuartos del fotógrafo de estudio); lo que no se tolera es que los motivos dejen de mostrar, sobre todo si son personas, su cara más favorecida por eso están prohibidas las muecas y sin embargo proliferan los atardeceres rosados en el paisaje; se admiten planos medios y primeros planos para las figuras, aunque la foto de paisaje rehúse el detalle caprichoso; la nitidez es obligatoria, tanto en el paisaje que debe mostrar una gran profundidad de campo, como en el retrato donde no se admite el más mínimo movimiento; los colores, chillones. En definitiva son fotos estáticas y muy fáciles de ver.

Últimamente LPS realiza sus fotografías con una cámara digital. Su carácter ilustrativo e instrumental (generalmente son material que entra a formar parte de composiciones complejas o actúan como fotogramas de animaciones) hace que siga siendo válida la consigna de la legibilidad y claridad máximas.

¹⁰ Walter Benjamin, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en la recopilación titulada *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I* Santillana, Madrid, 1998, p. 45.

¹¹ *El mal de la actividad*, exposición de colectivos comisariada por el grupo El Perro en una nave industrial cedida por Renfe, Madrid, 1996.

¹² La fotografía original mostraba los huesos de Lasa y Zabala, dos presuntos miembros de ETA muertos en el contexto del terrorismo de estado del GAL.

También son aficionados a la producción de diapositivas con la pantalla del ordenador como modelo, (cuando el procedimiento más directo sería sacarlas a partir del fichero gráfico). La mediación fotográfica les proporciona imágenes de pantalla con una estética muy realista (color luminoso, presencia del píxel, deformación perspectiva que produce el ligero abombamiento de la pantalla del monitor, efecto zoom etc.) y una gran resolución.

Generalmente las fotografías y diapositivas de Libres Para Siempre de estética familiar sirven como soporte, instrumento o modelo para nuevas imágenes. Por ejemplo, una parte importante de la serie de dibujos que el colectivo realizó para la muestra *Supermercado* del año 90 consistía en la intervención sobre fotografías, de la década de los setenta aproximadamente, encontradas en una casa que alquilaron como estudio un año antes. Luego fueron soportes.

Mediante el recurso de la interferencia sobre la copia, Libres Para Siempre busca un *perfeccionamiento* de la técnica fotográfica —otra de las aspiraciones de la pintura pop—.

La pregunta obligada es cómo una torpe y nostálgica fotografía doméstica puede, tras la intervención del colectivo, expresar la realidad de un modo más lujoso y optimista que la imagen publicitaria, experta en esta tarea. A LPS, su interés por el gusto familiar y las técnicas domésticas le administra un antídoto contra los excesos materiales y sobre todo simbólicos (estereotipos cursis) del medio publicitario. Libres Para Siempre sigue, por un lado, un procedimiento apropiacionista que, lógicamente, les lleva a respetar el material encontrado. Así, las copias antiguas les proporcionan un soporte sólido que materialmente nunca podrían obtener con papel que no fuera fotográfico o con recortes de revistas de actualidad, ni siquiera mediante otras fotografías no tan primorosas como éstas. Según el grupo: "elegimos objetos de calidad que la gente guarda o enmarca. Para estas fotografías se usaba un papel mate muy grueso, los bordes están troquelados con piquitos (como los sellos), la gradación tonal, a base de grises cálidos por el paso del tiempo, es muy suave, la iluminación del modelo era tan tamizada que hace que las figuras surjan como apariciones con los contornos levemente difuminados..."¹³ Así, la fotografía de un catálogo que muestra niñas vestidas de primera comunión no es, materialmente, equivalente a una fotografía encontrada del año cincuenta que muestra a una ese día. Por tanto la intervención que se haga sobre este objeto estará condicionada y será diferente a la rectificación de una reproducción actual (fig.4). El objeto es uno, la imagen es infinitamente reproducible. La tarea recae, entonces, sobre el pintor de oficio, el cual vuelve a considerar la fotografía como un soporte que su pintura debe ennoblecer. La operación de *perfeccionamiento* de la copia acaba por distanciar al artista colectivo del fotógrafo publicitario. El pintor está en el lugar del grafitero, que

¹³ Entrevista con LPS, Madrid, 1998

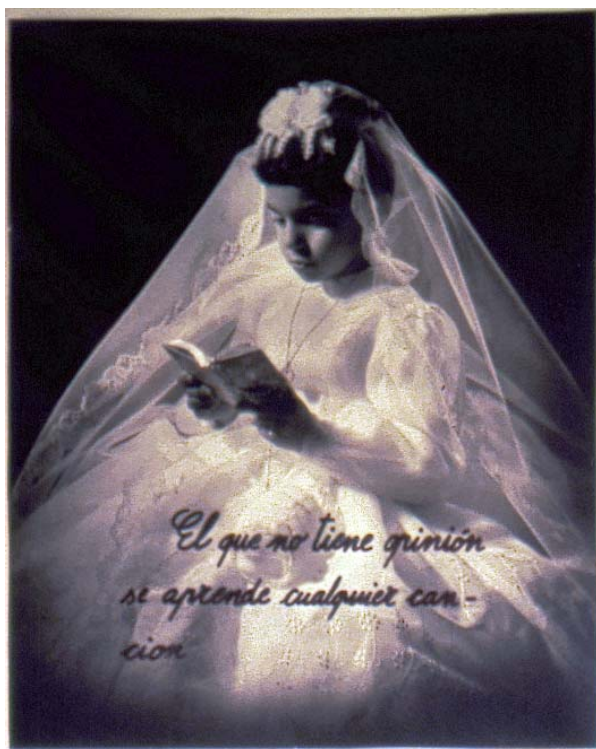


Figura 4. Libres Para Siempre, *El que no tiene opinión se aprende cualquier canción*, 1990.

dispone de medios heterogéneos para acceder a un soporte único (interfiere descaradamente sobre la imagen) mientras que el fotógrafo modifica la imagen desde dentro (sus intervenciones son invisibles y tienden al refinamiento). El artista colectivo se apropia de imágenes únicas para lograr, con su interferencia espontánea y única (caso por caso), una singularidad no fotográfica. Por el contrario, la técnica de retocado del fotógrafo, aún persiguiendo el mismo fin, opera sobre cada caso de igual manera, es decir se trata de un procedimiento aprendido e intercambiable. Por eso decimos que unos buscan el perfeccionamiento y los otros la integración materiales. Los pintores perfeccionan la imagen mediante el eslogan y los publicistas lo integran. Estrujenbank, Empresa y Preiswert también interfieren con este criterio (de pintor) en los soportes fotográficos.

La exposición realizada en 1997, en la Galería Cruce de Madrid, ofrece otro ejemplo de cómo usar la fotografía como instrumento representativo con la mínima interferencia. Allí había un montaje de dos copias de 80 x100 cm. Ambas estaban positivadas en color, aunque el motivo de la superior era, en realidad, una foto de un cartel en blanco y negro. Eran ampliaciones de negativos de 35 mm. y la calidad no era buena (una estaba ligeramente movida y la otra estaba quemada). Ambas copias estaban fijadas a la pared mediante cinta de embalaje.

Lo que mostraban era una broma formal, material y de significado. Formalmente, las fotos (de un boxeador cortado por la cintura y de un árbol podado en forma de uso) se unían por los bordes y formaban una figura nueva. Materialmente, una estaba dada la vuelta y se exhibía girada para hacer coincidir su parte superior con la parte inferior de la otra. Significativamente, hacían surgir una figura cómica (el árbol dado la vuelta y encajado en los límites del cinturón del luchador parecía una cola de sireno) (fig. 5).

A partir de este ejercicio sobre fotografías encontradas y manipuladas mínimamente se puede describir el procedimiento de formar, mediante fotografías instrumentales, del colectivo LPS:

- observar con tolerancia visual de pintor fotos de gusto burgués
- elegir retratos de familia, postales, y otras fotos de parecidas características técnicas (también conceptualmente próximas)
- decidir completar este material con fotografías propias
- planificar el proceso en forma de maratón, es decir, jugar con un gran número de copias fotográficas mezcladas hasta conseguir establecer un mecanismo de asociación que permita vincular clases de fotos entre sí; así se forman imágenes por medio del recurso del montaje, del recortado o de la inclusión de un mínimo de retoques gráficos o de texto
- valorar el proceso y el resultado. Se admite que el proceso es heredero de la práctica conceptual sobre todo cuando se trabaja con material encontrado, mientras que la valoración de resultados se hace sobre la base del concepto, un tanto ambiguo, de simplicidad. Es decir, se valora más la intervención que con un mínimo de intrusismo logra un mayor alejamiento semántico, o formal, de la imagen original
- buscar un modo y un lugar para la exhibición. Así el grupo puede hacer ampliaciones (caso de Cruce), enmarcar el resultado de la intervención (dibujos creados para



Figura 5. Libres Para Siempre, *Sireno*, 1996. Fotografías, 200cm. x 130cm.

Supermercado fueron exhibidos enmarcados en la galería El Caballo de Troya),¹⁴ montarlo en otro soporte (muchas fotos se montan sobre dibujos ya realizados), etc. Con el tiempo, Libres Para Siempre ha admitido la técnica de Estrujenbank de pegar la fotografía directamente sobre el lienzo. Únicamente ha tenido la precaución de elegir formatos pequeños para no violentar la escala.¹⁵

Otro mecanismo de aprovechamiento instrumental de imágenes fotográficas encontradas lo constituye el uso de la postal como modelo. Efectivamente, una colección de postales (300 aproximadamente) que el colectivo encontró en el año 89 viajó con ellos de estudio en estudio y aportó motivos para multitud de pinturas. El procedimiento de pintar esas postales (como cualquier otra foto encontrada, realizada o intervenida por el colectivo) sirve únicamente para ampliarlas. La pintura, árida y lo más fiel al modelo posible, se reduce al problema de elección de tamaño y de formato.

En cuanto a las fotografías digitales, todo vínculo de semejanza entre ellas sirve para buscar la manera de amortizarlo en forma de secuencia animada. Concretamente LPS ha desarrollado una técnica de animación que es en realidad una técnica de montaje cinematográfico. Mediante la proyección sucesiva de imágenes fotográficas semejantes y gracias a una clase de montaje, que suma una parte clónica al principio y al final, el resultado es un ciclo de duración infinita.

Esta técnica se desarrolla según dos procedimientos: uno consiste en trabajar a partir de una sola fotografía mientras que a través del segundo se anima una serie de ellas.

Respecto al primero, la gracia está en saber partir una fotografía para dar ilusión de movimiento. Movimiento que quedará lógicamente condicionado por la clase de fragmentación que se practique. Hay tres tipos de corte básicos y multitud de variantes. Así la imagen se puede fragmentar mediante: la aplicación de una cuadrícula regular, el corte concéntrico y la partición libre.

Fruto de la primera técnica resultó el diaporama titulado *La isla de las mujeres de la cabeza pequeña*.¹⁶ Aquí el grupo fragmentó una imagen de una batalla en 10, 20 y 40 partes regulares aproximadamente. Estas imágenes se proyectaban mediante dos proyectores sincronizados. El público, confundido por ver sólo fragmentos del original, aseguraba haber visto desplazarse elementos concretos de éste mientras que el fondo permanecía, a sus ojos, inalterado.

Respecto al segundo modelo de corte, si se hace para obtener áreas concéntricas cada vez menores, el efecto, al montar todas estas imágenes seguidas, es el de alejamiento de cámara, mientras que, si el montaje sitúa los fragmentos al revés, es decir, desde el área más pequeña hasta la que cubre una mayor superficie de la imagen, el resultado es un acercamiento o *zoom*. Si se suman ambos efectos el movimiento final es un latido.

¹⁴ Libres Para Siempre (en esta muestra el grupo se llamaba La sombrilla), exposición colectiva *Collage de collages*, El caballo de Troya, febrero, 1992

¹⁵ Los lienzos de *Pinturas para normales* medían concretamente 15 x 12,5 cm. por lo que los recortes de copias estándar (15 x 10 cm.) resultaban de un tamaño natural. Libres Para Siempre, *Pinturas para normales*. Doble Espacio. Madrid, 1998.

¹⁶ Libres para Siempre, *La isla de las mujeres de la cabeza pequeña*, colectiva titulada *ex*, Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, 1998.

La técnica de fragmentación libre, por su parte, permite movimientos de partes de la imagen que afectan a la totalidad. Por ejemplo, una animación del grupo que simulaba una felación estaba realizada a partir de una sola fotografía donde lo que se modificaba era únicamente el área del pene. La impresión que daba era que la chica se movía hacia atrás y adelante.¹⁷

El otro procedimiento de animación fotográfica, el que permite rentabilizar series de fotografías, utiliza la técnica propia de la animación de dibujos que se basa en el principio de que, ante dos imágenes semejantes, el ojo puede producir una ilusión de movimiento que brota cuando establece una de ellas como punto de partida, considera a la otra como meta e imagina las que faltan en la transición continua.

Las fotos realizadas en una misma sesión contienen multitud de movimientos ocultos que LPS saca a la luz generalmente mediante un programa informático que proyecta sucesivamente la serie a través del monitor. Evidentemente, se trata de series cortas (dos a cinco fotografías) y los movimientos son de corto recorrido de manera que el efecto *tic-tac* es el más frecuente.

Las series se pueden programar, es decir, se puede hacer posar a los personajes o a los objetos. Por ejemplo, las animaciones de la pieza :LPS,¹⁸ *Patada en la boca* o *Pota* fueron ensayadas (fig. 6). También la animación del muñequito llamado *Turulato Tornillo*, incluida en la misma pieza, parte de una serie de fotos que pueden mostrarse ordenadas como las de una sesión policial (vista del perfil derecho, de frente, del perfil izquierdo y desde atrás) para generar el efecto de girar regularmente. El mismo número de fotogramas producirá el efecto de giros sincopados si el ordenador elige aleatoriamente cual proyectar en cada instante.

La asimilación de los horrores por parte de Empresa

El interés de las fotos de este colectivo radica en los temas más que en la técnica. Discrepa del resto de los colectivos en que prefiere las fotos técnicamente perfectas. Pero su gusto por mostrar aspectos terroríficos de la realidad le llevan a admitir la foto de los *paparazzi* o del espía, la imagen robada en condiciones ilegales donde la técnica vuelve a no ser lo más importante.

Por eso cuando el colectivo ha tenido que hacer fotografías ha elegido un asunto turbio, y ha realizado las mismas desde lejos, con teleobjetivo. Las fotos aparecen con grano y los colores desvaídos.

Como manipuladores de la imagen fotográfica Empresa resucita el montaje pop. En efecto, desde su primera exposición, *Callos de la casa*, celebrada en 1989 en la galería de Estrujenbank, el grupo Empresa no ha intentado producir otra cosa que fotocopias. En dicha exposición el grupo las montó sobre lienzos de mediano formato. También ofreció ampliaciones plastificadas (tamaño folio) de fotos de revista médica utilizando como herramienta la fotocopidora.

Su fuente principal es la revista especializada en cultura moderna. Dedicó especial atención a las publicaciones extranjeras que ofrecen impactantes imágenes siempre a la

¹⁷ Libres Para Siempre, *Composite*, propiedad del MEIAC, 1994. se puede ver también en la web del grupo www.libresparasiempre.com

¹⁸ Libres Para Siempre, Festival de arte electrónico *Existencias agotadas*, Mercado de Fuencarral, Madrid, 1999.



Figura 6. Libres Para Siempre, fotografía digital, 1999.
Material bruto para una animación que va a figurar que la chica vomita.

última. Este *material* es recortado, en sesiones tipo maratón y posteriormente manipulado con la fotocopidora industrial que alterará colores, tamaños y proporciones. Por último, servirá de instrumento con el que Empresa *pintará* sus cuadros.

Sus imágenes imitan entonces la capacidad técnica del fotógrafo periodístico especializado y también el espacio que componen en sus trabajos recrea el de estas fotografías hasta el extremo de buscar una *equivalencia* material con el "lenguaje visual" publicitario.

Así, mediante estas composiciones, Empresa se mete de lleno en el debate clásico del Pop que considera que los procedimientos gráficos empleados por los medios de comunicación de masas (los cuales siguen las directrices de las modas visuales) pueden ser perfectamente apropiados (en todos los sentidos) para la representación artística. Empresa crea, pues, en los noventa una obra de configuración material propia de la publicidad gráfica de los ochenta bajo la inspiración de procedimientos artísticos probados en los sesenta.

Un ejemplo de incomprensión de este mecanismo saltó en la exposición organizada por Dionisio Cañas en el pueblo de Cinco Casas. El grupo llevó unas fotocopias de hombres desnudos que forzaron la censura de la misma. Su intención no era escandalizar a los aldeanos sino mostrar la equivalencia entre imágenes artísticas y de revista, algo que para Empresa es de orden cuantitativo, es decir, vale igual. Por eso, como el cuadro se componía de fotocopias escandalizó más que si se hubiera tratado de pinturas de desnudos, según opinaron los mismos censores.

Curiosamente los críticos de arte españoles tuvieron, ante la obra de Empresa, una reacción similar: no asimilaban bien un resultado tan previsible técnicamente y que exigía tan pocas habilidades procedimentales pues no había ni fotografía, ni dibujo, ni pintura, ni tampoco verdadero grabado.

3.1.2 Pintura

a- Soportes

La pintura de Preiswert, como hace pintadas sobre la pared de la calle, transcurre sobre un espacio usurpado, en un soporte materialmente ilimitado y cuyas particularidades no ha creado él.

Cuando interviene sobre un anuncio o un escaparate, lo hace de manera no abrupta, digamos ilusionista, introduciéndose subrepticamente en la imagen ajena y respetando su estructura. Además no suele plantar sus pintadas sobre las de otras personas.

Si estampa sobre camisetas, aprovecha su experiencia y se preocupa de aumentar la legibilidad de la imagen para que no le afecten: ni el soporte irregular (hay que tener en cuenta que dentro de la camiseta va un cuerpo), ni los movimientos, tanto del portador como del espectador transeúnte.

Estrujenbank pega su sello en todos sus lienzos, una chapa de madera donde pone "Estrujenbank", y la leyenda "Hojalatería y pintura en general" debajo de cinco círculos de los colores emblemáticos de supuesta casa de chapuzas; Empresa patrocina sus imágenes para carteles mediante las siglas GCCIG (Galería Cuerpo de Consulta Inteligencia y Gestión); Preiswert incluye en todos sus escritos su logotipo, una bomba a punto de estallar circundada por la siguiente leyenda: "Preiswert Arbeitscollegen. Sociedad de trabajo no alienado"; y Libres Para Siempre que durante mucho tiempo fue un grupo anónimo cuando ingresa en la Red, diseña un sello digital con su nombre (ver fig. 25, p. 122).

Así que los colectivos parecen querer introducirse en el espacio pictórico inviolable para marcarlo con su firma y sus comentarios.¹ Porque también añaden comentarios a sus cuadros, en forma de fotografía enmarcada, de texto, de imagen... Desean acabar con la tiranía inmaculada del soporte liso, acompañar a la imagen y hacer *collage* tal como fue definido por Max Ernst: "el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas".²

Otra forma de manifestar su desprecio a la sacralidad del soporte pictórico y de hacer efectiva su ajenidad se manifiesta en las prácticas traperas por excelencia, la pintura por turnos y la construcción de cadáveres exquisitos, donde se pinta encima de lo ya pintado sin remordimientos.

Materialmente, tanto Libres Para Siempre como Estrujenbank preparan sus propios lienzos, mientras que Empresa los compra preparados y embastillados.

Los primeros utilizan telas grandes y sienten un desinterés evidente por el preciosismo que producen una textura cuidada del soporte y de la pincelada, como demuestra el acrílico industrial que usan, que cubre de tal modo que oculta todas las particularidades

¹ En su artículo de 1969 "Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signos", donde desarrolla una historia del soporte artístico, cuenta el estudioso de arte Meyer Schapiro que: "En China, donde la pintura era un arte noble, el propietario no dudaba en escribir un comentario en verso o prosa sobre el fondo sin pintar de un paisaje sublime y estampar su sello que sobresalía de forma preeminente sobre la superficie del cuadro".

Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad*, op. cit., p. 28

² Citado por Arthur C. Danto en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999, p.28

que éste pudiera aportar para enriquecer la representación y, naturalmente también, todos los desperfectos.

Entonces nos preguntamos por qué Estrujenbank y LPS preparan sus propias telas, tarea engorrosa y anticuada, además de inapropiada para la técnica de la pintura acrílica.

La respuesta surge cuando nos fijamos en las maneras en que los colectivos acceden al soporte, los lienzos preparados, pues difiere de la tradicional en que, primero, dan la imprimación con el lienzo extendido sobre la pared, luego pintan y por último embastillan.

Y es que el trabajo colectivo sobre telas sin embastillar favorece la investigación en el terreno de los formatos pues los lienzos se pueden recortar y hasta extender físicamente. Libres Para Siempre, por ejemplo, tiende a trabajar en lienzos más grandes que los bastidores sobre los que éstos van a ser montados. Así las figuras parece que van a salir del lienzo o que están siendo encuadradas con un teleobjetivo que elimina lo accesorio a su alrededor. Mientras que Estrujenbank ha aumentado el tamaño de algunos por el procedimiento de recortarlos y pegarlos en otros mayores.

De esta manejabilidad del soporte no embastillado surgen ideas como pintar sobre lonas estampadas que se cuelgan directamente sobre la pared mediante unos agujeros recubiertos por arandelas metálicas.³

También es práctica habitual en Libres Para Siempre explorar la forma del soporte. Así en la exposición *Artistas todos* el grupo empleó un formato circular muy complicado por estar dividido en tres sectores, donde lo verdaderamente virtuoso era el bastidor.⁴ En otra ocasión el formato circular (tamaño balón de fútbol) le llevó a elegir un material rígido: el DM.⁵

El colectivo alcanzó el máximo refinamiento en estos temas de la elección del soporte cuando, tras un viaje a Valencia en 1995 para ver una exposición de Polcke, descubrió la proporción ideal para el nuevo cuadro burgués, 1,40 x 1m. Ni pequeño, ni grande. LPS llegó a esta conclusión tras repasar un estudio emprendido en 1994 por ellos mismos para establecer, mediante gráficas, una relación tamaño-precio. Gráficas asociadas a cuadros de encargo que se podían adquirir por catálogo.⁶ Un proyecto malicioso, como lo era el emprendido por los artistas Komar y Melamid en el año 95, con el propósito de establecer, tras una encuesta popular, cuál era el cuadro más deseado (*Most Wanted Painting*) en diferentes países (EEUU, China, Kenia, Francia, Rusia...) que arrojó resultados asombrosamente congruentes: los ganadores resultaban enormemente parecidos a los cuadros de calendario.

La ausencia de marcos que individualicen los lienzos explica el gusto de los colectivos por exhibir muchas pinturas juntas, de manera que unas son el macromarco de las otras⁷

³ Libres Para Siempre, *Ciberchic...*, Cruce, Madrid, 1996.

⁴ Libres Para Siempre, *Artistas todos*, Fúcares en Almagro, Ciudad Real, 1991.

⁵ LPS, *El fútbol es así*, Utrecht, Holanda, 1992

⁶ Los cuadros del tamaño ideal (1,40 x 1 m.) se presentaron en la exposición *El Démonio Drojo*, Colegio de arquitectos de Castilla-La Mancha, Guadalajara, 1995. La venta de cuadros por catálogo no se llegó a poner en práctica, aunque se hicieron maquetas del catálogo y se desarrolló una tipología de gráficas.

⁷ En la primera exposición de Libres Para Siempre y de Empresa los cuadros fueron exhibidos de esta manera. Los de Libres totalmente juntos y los de Empresa separados levemente formando un grupo irregular (por el distinto tamaño de los lienzos)

a la manera en que lo hacía, por ejemplo, Richard Pettibon en los noventa (fig. 7 y 8).⁸ También son consecuencias indirectas de este procedimiento:

- el gusto de los colectivos por la composición *all over*
- los lienzos grandes que luego se pueden cortar.

Libres Para Siempre, de un lienzo gigante (2x7m.) llevado al Ojo Atómico con motivo de la exposición colectiva *Justos por pecadores. Cubismo terminal*, obtuvo tres cuadros: uno de 2x3 pintado por todos los participantes según la técnica del cadáver exquisito (y que posteriormente se expuso en la nave como *Paisaje chino*), y otros dos de 2x2m. aproximadamente, que, tras sufrir una sesión de pintura colectiva por turnos en esta sala, fueron terminados por Libres Para Siempre en su estudio⁹

- el *collage* instalacionista de Estrujenbank que integra en un mismo soporte pintura, fotografía (esta sí, enmarcada) y una planchita con la marca
- el estilo para maquetar catálogos de LPS, Estrujenbank y las exposiciones en revistas de Empresa. Donde:

"Se pretende usar las posibilidades creativas del medio: se seleccionan las imágenes, se escribe el texto y se maqueta el trabajo, exactamente igual que se hace en cualquier otra exposición donde hay un espacio, imágenes y textos".¹⁰

Tales *exposiciones* muestran las imágenes unas junto a las otras y se extienden hasta desbordar la hoja sin respetar nunca los márgenes que incorporan las maquetas de los diseñadores de la publicación

- las impresiones a sangre.

Todos los grupos en sus impresiones ya sea de carteles o estampas (independientemente de la técnica empleada) llegan siempre hasta el borde de la huella, no dejan márgenes. Estrujenbank cuando enmarca sus instantáneas procura que el papel sea incluso mayor que el marco encontrado al que se adapta mediante el corte.

- la técnica de ampliación por proyector que permite el encajado de la imagen sobre cualquier soporte.

La imagen proyectada es escalable y por tanto se ajusta al lienzo con toda libertad.

b- Instrumentos

Veámos que para los colectivos la fotografía se había convertido en un instrumento que, sobre todo en el caso de Estrujenbank, se abre como una ventana colocada directamente sobre el soporte.

Para Empresa son las fotocopias las que se adhieren.

Preiswert utiliza ante todo plantillas, mientras que Libres y también Estrujenbank usan la pintura con toda su parafernalia de: pinceles, brochas, rodillos, pintura acrílica en lata industrial, en paleta, en tubos, diluida dentro de aplicadores de plástico, seleccionada en tarritos personalizados..., además de otros útiles menos específicos.

⁸ Por ejemplo en las instalaciones que mostró en la Kunsthalle bern, Berna, Suiza, 1995 y en la Collection Volkmann, Berlin, Alemania, 1998.

⁹ Nos referimos a los cuadros *National geographyc* y *Dabuten* expuestos en el Colegio de Arquitectos de Castilla -la Mancha en Guadalajara, 1995.

¹⁰ Entrevista con Empresa, 1996.



Figura 7. Empresa, Vista de la exposición *Callos de la Casa*, 1990.
La pared izquierda está dedicada a los cuadros del colectivo realizados mediante recortes. También se muestra un expositor para la venta de fotocopias plastificadas.



Figura 8. Libres Para Siempre, Vista de la exposición *Callos de la Casa*, 1990.
La pared está cubierta de cuadros de técnica mixta de 40 x 56 cm. El cuadro negro de Gonzalo Cao se encuentra a su izquierda (fotografía superior) y enfrente, el montaje de Empresa. A la derecha, Carmelo Juanis.

Podríamos, a través de los instrumentos que pueblan los estudios de estos artistas, formarnos una imagen de ellos en actitud de pintor, aunque eso que hacen no sea estrictamente pintar.¹¹

Imaginemos pues, para entender a Empresa, a los miembros del grupo sentados en el suelo rodeados de sus instrumentos favoritos, montañas de papeles como material de desecho, es decir revistas ilustradas, además de tijeras y cuchillas. Sabremos así de su aversión por los materiales procedentes de la naturaleza y las cualidades escultóricas de éstos como la textura, por ejemplo. Partiendo de esta visión nos resultará más fácil entender su procedimiento de pegado impecable sobre lienzos totalmente lisos, la práctica de plastificar sus fotocopias, el uso de fotocopadoras y sistemas de impresión industriales, amén de su fascinación por lo serial o la limpieza minimalista.

La imagen que Estrujenbank ha querido dar como equipo, y que fue transmitida por el propio colectivo en unos talleres que impartieron en el año 1993 en la facultad de Bellas Artes de Cuenca, pasa por situarles en un bar cualquiera de esta ciudad. Viajan con intenciones antropológicas, en busca del cliché perfecto, y así brotan las fotografías y los cuadros de bar de este colectivo de "bareros" (así lo definía Patricia Gadea al ser preguntada por su estatus como artista). ¿Qué instrumento pictórico se puede encontrar en un bar español?. Pues no sólo un color desvaído por capas y capas de vapores de chorizo frito, sino también, un procedimiento de rellenado que requiere los siguientes instrumentos: rodillos grabados (para reproducir el inevitable estampado que reina más arriba de los azulejos de cualquier bar), pinturas plásticas que aplica tras una mezcla irregular (que estudiaremos en el apartado de los procedimientos) aplicada con brochas gordas como las que usan algunos parroquianos, retratos enmarcados, bodegones y calendarios, marcas publicitarias muy parecidas a la que establecerán como propia...

De Preiswert tenemos la imagen de una convención de motoristas en vespinos que portan plantillas, pintura negra en bote (o spray) y una brocha. Van de dos en dos y circulan por la noche. Previamente se les ha visto en un bar tomando cañas y apuntando cosas en servilletas de papel.

Para Libres nos reservamos el estudio que parece una casa ocupada. No hay timbre. Las paredes están llenas de pinceladas de color que se agrupan en torno a superficies rectangulares de colores totalmente distintos a los que predominan a su alrededor y que las definen. Al lado de estas huellas rectangulares que a veces tienen un borde blanco inmaculado como de una cuarta de ancho, hay fotografías grapadas. Se ve que graparon una tela, probaron color, se salieron del lienzo, copiaron algún elemento de la foto... Van vestidos con monos y jerséis viejos. Tienen mesas llenas de botes de pintura y de botellas de coca cola de dos litros cortadas por la mitad, rellenas de agua sucia y con pinceles dentro. Hay proyectores de diapositivas y de opacos y también algún amigo rodando todo con una cámara de vídeo. Los ordenadores *pentium* destripados (cuyo número varía, ha llegado a haber 5) descansan en mesas con ruedas junto a cajas de Cds

¹¹ Igual que esos reportajes que muestran a Pollock o a Barceló con el lienzo sobre el suelo rodeados de enormes botes de pintura y montañas de pinceles; a Fontana armado con una cuchilla rasgando la tela en un estudio totalmente desposeído o a Picasso rodeado de cuadros suyos, mostrando la soltura hipnotizante de su muñeca a la cámara.

Los reportajes que dan cuenta de estos gestos y de las elecciones instrumentales que los determinan (los llamados *making of* o *work in progress*), tienen, a veces, tanto poder explicativo sobre el significado de los estilos como la elección de los temas o el tratamiento compositivo de las formas.

y disquetes. Los cuadros cuelgan muy alto por encima de toda la escena. Y hay frases chistosas escritas en la pared.

c- Procedimientos

Los grupos madrileños que pintaban (LPS y Estrujenbank) sienten, a la vez, orgullo y cierta presión, que se traduce en algo de remordimiento por haber cedido a la tentación de cuestionar la pintura como técnica colectiva para los noventa, y haber practicado otros muchos medios expresivos.

Así que la variedad de estrategias y técnicas pictóricas (y no tan pictóricas), que los grupos practican, y el considerarse herederos de una exclusivista tradición pictórica y *amateur*, no es, en el arte colectivo, un truco, ni cinismo, ni engaño.

Así, al ser preguntados si se consideran artistas, intelectuales, diseñadores, ilustradores... LPS responde, "pintores"; Juan Ugalde, "artistas"; Patricia Gadea, "intelectuales y bareros" mientras que Preiswert rechaza la calificación y divaga "sólo somos ciudadanos conscientes de que queremos recuperar nuestra dignidad. Nos cobramos nuestros impuestos. Quizás seamos más intelectuales. El arte es en realidad el terreno de la especulación pura; es un banco de pruebas perfecto para timar al respetable. Y ahí es donde intervenimos nosotros".¹²

El uso de medios mezclados para pintar, como dice Danto, no "evidencia la muerte de la pintura". El que las obras sean "contaminadas por la fotografía", significa más bien "el fin de la exclusividad de la pintura pura como el vehículo de la historia del arte". Por eso, desarrollando el punto de vista del crítico y filósofo americano, el hecho de pintar cuadros siguiendo procedimientos herederos del Pop significa algo muy distinto si estas pinturas se valoran como "un estadio último de la narrativa modernista" (que es progresiva y busca logros cada vez más adecuados de su estado puro y por tanto su ser colectivas las hace modernas)¹³ o como una de las formas en que la pintura se muestra en la "era posnarrativa", donde la pintura pospop colectiva "no se enfrenta mayoritariamente a pinturas de otro tipo sino a *performances* e instalaciones y, por supuesto, fotografías".¹⁴ Por eso pensamos que "la pintura de estructura material Pop" que practican los colectivos madrileños, tiene más en común entre sí de lo que se podría deducir, a primera vista, por lo variado de los medios expresivos utilizados.

Abriendo el punto de mira material vamos a considerar, en este apartado dedicado a la pintura, al medio digital, al fotomontaje con fotocopias, a la instalación y a las pintadas callejeras con plantilla, característicos de LPS, Empresa, Estrujenbank y Preiswert, respectivamente, como procedimientos pictóricos colectivos.

Al final, nuestra tarea consiste en vincular estos grupos con el movimiento Pop más que con la pintura como procedimiento estricto. Y es ahí donde vemos su coincidencia: en el tipo de representación estética que practican con una conciencia que les lleva del "todo vale" de la era poshistórica de Danto al arte colectivo que usa procedimientos precisamente de la pintura Pop.

¹² Entrevista con los grupos, Madrid, 1998

¹³ Danto, op. cit., p.148

¹⁴ Danto, op. cit., p.159

Estrujenbank se olvida de pintar para producir instalaciones bidimensionales con cuadros de bar

El caso opuesto a la aversión del grupo Empresa por lo *naïf* lo encarna el grupo Estrujenbank, donde hay dos pintores que ya eran bastante conocidos en el momento en que deciden formar el grupo y renunciar a su habilidad contrastada, para imitar la desastrosa pintura de bar.

Paradójicamente ni Ugalde ni Gadea dan importancia a la afinidad técnica entre ambos, de hecho cuando les pregunté por los criterios seguidos para la elección de los miembros de Estrujenbank únicamente reconocieron: la "amistad e intereses teóricos y estéticos" (Ugalde) y "teníamos las mismas ideas estéticas y nos conocíamos ya" (Gadea).¹⁵

Preguntados sobre las técnicas materiales que aportó cada uno al grupo, Gadea dice que:

"Se supone que a los 26 años un artista debe buscar su propio estilo, pero yo no estaba por la labor. Lo del colectivo era una culminación intelectual de nuestro pensamiento. Yo, sobre todo, elegía los cuadros o imágenes que iban a funcionar. Después cada uno sigue investigando, pero siempre habrá una relación entre nuestras respectivas obras que se deriva de Estrujenbank."

Ugalde, por su parte opina: "Aprendimos juntos a revelar y sacar fotos. Las poníamos con marco y las atornillábamos. Yo he seguido pintando con fotografías, pero la diferencia es que ahora coloco la foto y pinto encima".

Aún así, podríamos aislar como propia de Juan Ugalde la técnica pictórica de continuar la forma (en su caso una fotografía) hasta diluir su nitidez en la periferia, de manera que produce una visión tipo túnel (muy rococó) de alta resolución o nitidez en la zona fotográfica o de las figuras y difusa fuera de los núcleos. Y de Patricia la técnica, derivada de su estrategia confesa de elegir imágenes y cuadros para Estrujenbank, de recortar zonas pintadas sobre un lienzo, para pegarlas en otro nuevo. Un trazo de collage muy violento comparado con la tendencia de Juan a la integración. Sin embargo, las afinidades simbólicas, tema de estudio del siguiente capítulo, son francamente patentes y la dirección de influencia camina del mundo del individuo al universo colectivo.

La pintura de bar

En los cuadros pintados por Estrujenbank se advierte las técnicas pictóricas de:

- Mezclar colores sobre el mismo lienzo, con lo que el color se ensucia pero a veces muestra destellos de color puro.
- Extender la pintura con brochas o pinceles grandes de manera que obtienen una pincelada sobredimensionada, que puede ser leída como recurso humorístico, aunque no resulte tan patente como en los exageradamente grandes brochazos de Richter.
- Trazar dibujos de un sólo color, generalmente en blanco o negro, con pincel fino sobre fondos manchados previamente, a la manera de Polcke o Dokupil. A veces este trazo chorrea lo que indica que el lienzo se encuentra en posición vertical.

¹⁵ Conversación que tuvo lugar en 1988 en Madrid

- Estampar con rodillos grabados o con plantillas para letras.
- Frotar la pintura, generalmente hacia los bordes, como hacen el propio Ugalde o Richter, para obtener mezclas irregulares de colores sucios.
- Manchar a la manera constructiva académica, es decir, definiendo áreas cada vez menores y más precisas en un intento de ir colocando los colores con la forma que tienen sobre el lienzo sin preocuparse por lo que figurativamente representan.

El resultado son lienzos cuyos fondos revelan algo de la soltura de pincelada del Informalismo o del Neoexpresionismo de los ochenta, pero más fluido, sin textura matérica. Las figuras recuerdan a las del primer Pop, cuando los artistas todavía dejaban chorrear la pintura y la tinta plana no dominaba con su asepsia la representación. A veces estos cuadros, sobre todo los que reproducen pinturas de bar o de Rastro, tienen la apariencia torpe de las imágenes que los críticos actuales encuadran en la categoría de arte de minorías raciales.¹⁶ Gordillo también está presente, sobre todo en el uso simbólico del color, así el verde de helado de menta del sevillano es sustituido por el verde de la marca comercial *Clinique* que es un color muy de cuarto de baño.

La instalación bidimensional

Los montajes que estamos llamando instalaciones tienen básicamente la siguiente estructura: un lienzo pintado se une a otro lienzo o tablón blanco donde se atornillan fotos enmarcadas y se pega una chapa que hace de marca. Las relaciones espaciales de estos elementos son el contacto (lienzo pintado yuxtapuesto a lienzo monocromo) y la distribución separada (fotos enmarcadas y marca, colocadas ambas sin tocarse encima del lienzo blanco que hace de soporte). A veces, desaparece el panel blanco y el mismo lienzo pintado sostiene la fotografía y los textos que se instalan sobre él pero siempre sin que se establezca un diálogo con el espacio figurativo. Cuando no hay fotografía, la imagen pintada goza de un marco neutro y monocromo (a modo de paspartú) donde se estampa la marca (fig. 9).

Al fin y al cabo, las instalaciones de Estrujenbank son también cuadros, pero, para la gente corriente, esto no estaba tan claro.¹⁷

La asociación entre las diferentes imágenes y los elementos visuales que componen cada cuadro sucede, según Estrujenbank, en la mente del espectador, independientemente de su distribución más o menos separada. Esto es así porque, paradójicamente, el grupo no basa la lectura pertinente del conjunto de las imágenes en la coherencia conceptual o, si se quiere, temática, que evidentemente existe entre todas ellas, sino también (y sirve de refuerzo al vínculo simbólico) en una idéntica estructura formal y material.

Aquí, cada elemento visual es una versión material (cada una encarnada en un medio expresivo diferente: pintura, fotografía y estampación o grafismo publicitario) de los otros. La marca repite la foto, y ésta última equivale perfectamente al cuadro en el terreno formal. La combinación se hace pues por contigüidad de elementos de idéntico espesor material y formal.

¹⁶ Lucie-Smith en *Artoday* califica la obra de Jean-Michel Basquiat o la de los muralistas chicanos de Los Angeles como arte de minorías raciales.

¹⁷ Contaba Juan Ugalde que, con motivo de la participación de Estrujenbank en la muestra colectiva *Arttoons* (1989) en la Fundación Bonito Oliva en Roma, "hubo problemas en la aduana con unas fotos atornilladas, porque los policías veían más de una obra en cada cuadro y la exposición se retrasó".



Figura 9. Estrujenbank, El nombre y el lema del grupo, “Hojalatería y pintura en general”, se colocan en un espacio reservado, en forma de marco, que recuerda al de las fotografías *Polaroid*.

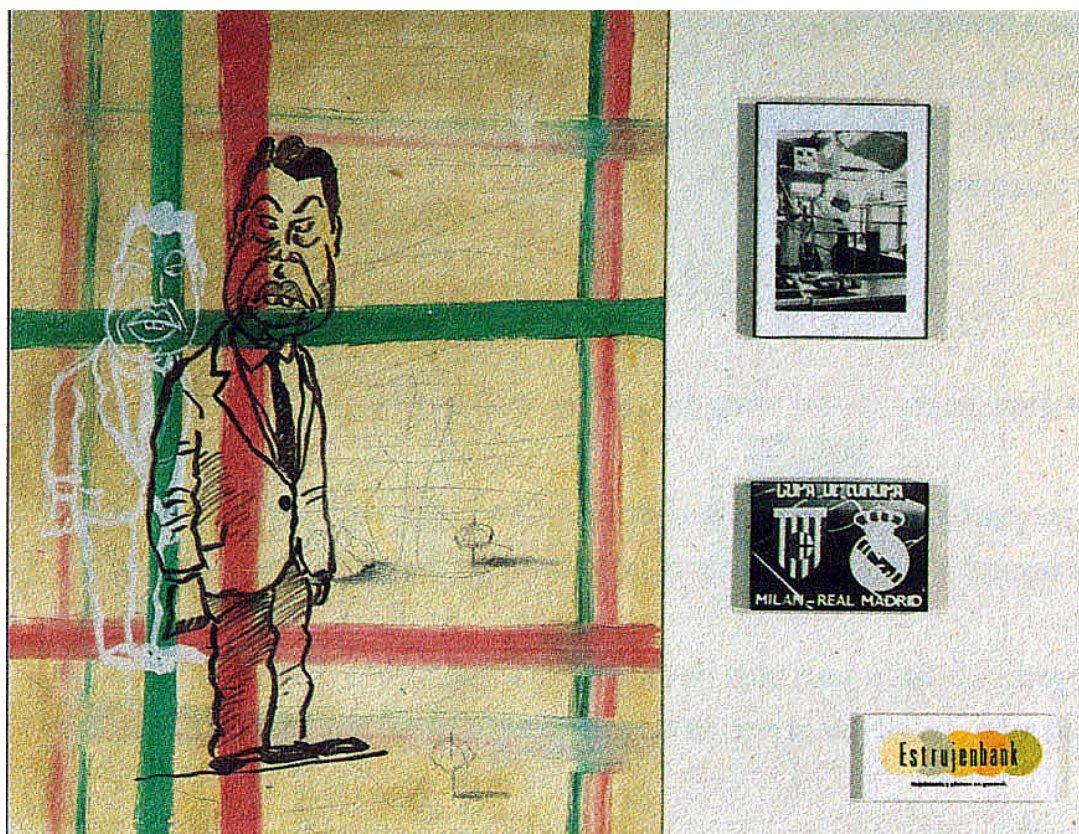


Figura 10. Estrujenbank, Sin título, 1989. Técnica mixta, 86 x 112 cm.
“El colectivo instala ortogonalmente, sobre un panel situado a la derecha del lienzo, dos fotografías enmarcadas y la marca del grupo con su lema”.

Efectivamente, materialmente hay: fotografías enmarcadas, cuadros y chapitas de madera impresas. Formalmente, tenemos rectángulos que se disponen de la manera detallada más arriba, yuxtapuestos o en interferencia, pero siempre respetando la ley de la ortogonalidad entre lados. Una relación cuantitativa porque no interesa lo designado por esas superficies y sí su peso compositivo (fig. 10).

En este sentido conviene reseñar la enorme inteligencia que subyace tras el diseño de la marca y que le permite dialogar sin sobresaltos, gracias a su ajustado nivel de complejidad, con los otros elementos de las instalaciones del equipo.

Efectivamente, el lienzo, que siempre está pintado más libremente que la marca y que también es más grande, debería pesar mucho más en la composición hasta el punto de justificar la calificación del conjunto como cuadro en lugar del extraño apelativo de instalación, pero no sucede así.

El caso es que, si hubiera que reproducirlo al tamaño de la marca, no sería más complejo que ella, es decir, no tiene la suficiente complejidad formal, plástica (por ejemplo la armonía de color no contiene un número mayor de colores o de cualidades que los reflejados en el logotipo, ni tampoco las formas mantienen relaciones más complejas que la que presentan los cinco círculos superpuestos, a modo de eclipse continuo, que ostenta la marca) (ver fig. 25, p.122). Tampoco gestualmente se aprecia una mayor riqueza en el elemento cuadro (recordemos la pincelada sobredimensionada) como para que la operación reductora le desvirtuara hasta hacerlo irreconocible. Esto revela una armonía plástica o, en otras palabras, una cantidad de información figural muy parecida entre ambos objetos.

En cuanto a la fotografía, dada su técnica *amateur* (copias movidas o borrosas) y la reducción cromática que exhibe (una corta escala de grises porque no hay negros ni blancos puros o, si la copia es a color, un bajo nivel de tonos ya que las mismas siempre tienden a uno, generalmente al azul), no ofrece un nivel de detalle superior al de la pintura y por consiguiente tampoco al de la marca.

Los procedimientos de impresión callejera de Preiswert

Este colectivo pinta siguiendo una técnica material que hemos calificado de pintada callejera, aunque más bien se trata de una "estampada". Efectivamente, el equipo produce unas plantillas de cartón donde se encuentran troquelados un texto y, ocasionalmente, un dibujo. Esta plantilla se coloca sobre la pared de la calle y se cubre de pintura con acrílico negro o *spray*. Cuando la plancha se retira queda la imagen impresa sobre el muro (fig. 11).

La tipografía es siempre la misma, concretamente la que usa el ayuntamiento de Madrid para emitir sus mensajes disuasorios del tipo *Prohibido aparcar o fijar carteles*, etc. Se trata de las mayúsculas de tipo *Stencil*, que se puede obtener fácilmente a partir de una máquina de escribir y que ya eran las favoritas de los dadaístas.

Así, el método de escritura de Preiswert se desarrolla como sigue: trasladar la frase elegida a una máquina de escribir, ampliar en una fotocopidora, pegar la fotocopia en un cartón y recortar cada letra mediante una cuchilla. Luego se estampa sobre las paredes con pintura o *spray* negro y el parecido con esos familiares mensajes del ayuntamiento es ya completo.

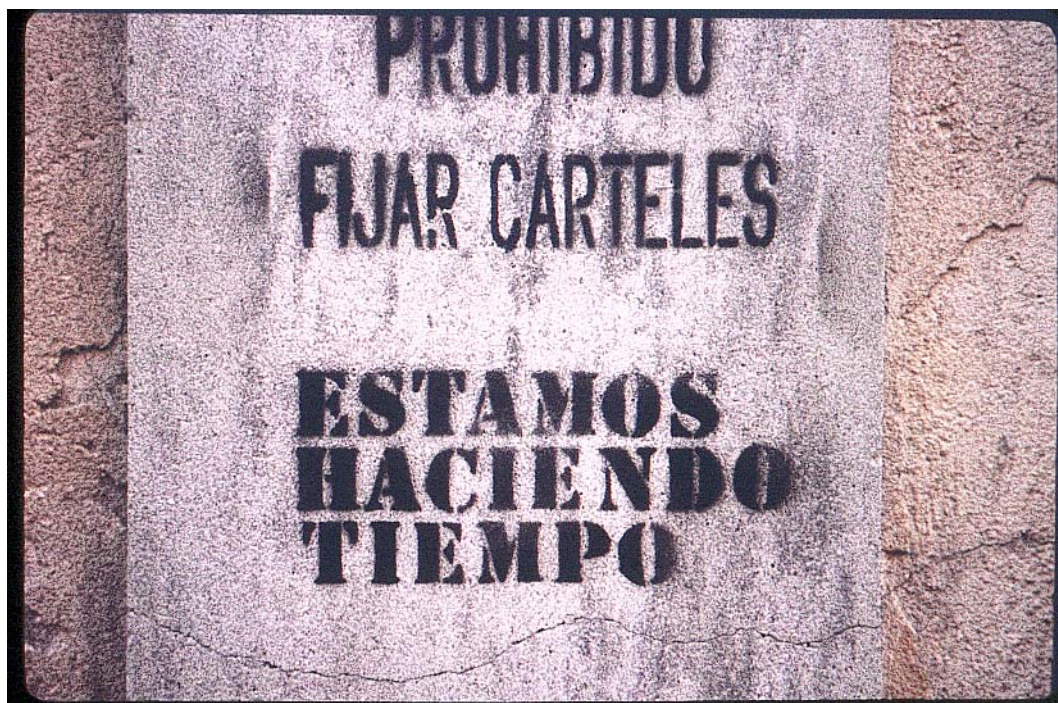


Figura 11. Preiswert, *Estamos haciendo tiempo*, 1994. Estampación mediante plantilla.

Si se puebla de mensajes el mismo barrio periódicamente se suscita expectación en los vecinos los cuales, como quiere Preiswert, tal vez se atrevan, dado que el método es sumamente casero, a responder en un gesto interactivo.

Libres Para Siempre lo copia todo

Los miembros de Libres Para Siempre se conocieron en la facultad de Bellas Artes de Madrid, pero el programa académico era tan decimonónico que, en lo que a pintura profesional se refiere, se consideran autodidactas. Tal vez por eso encuentran natural que en muchas exposiciones suyas cuelguen algunas obras de amigos aficionados camufladas entre las suyas. Hasta consiguieron que Empresa les pintara una para *Callos de la casa*.

Aún así son los únicos artistas preguntados que reconocen su formación común como una de las condiciones que les permitió formar el equipo. Siempre se han considerado pintores, aunque los últimos años de su carrera están marcados por el arte electrónico. Incluso el grupo tuvo un miembro que era físico y que le ayudó en esta segunda etapa. De todas formas el grupo no renuncia a la pintura y en sus últimas exposiciones mezcla ambos medios expresivos y califica sus obras tecnológicas como *pintura avanzada*.

Algunas de las técnicas utilizadas por el colectivo provienen de Estrujenbank, grupo al que admiran y reconocen como influencia. Las otras se extraen de la historia del arte en el sentido más amplio de la palabra, es decir, que no se adhieren a ningún estilo particular y experimentan con las técnicas materiales propias, incluso de pintores contemporáneos suyos. Por eso han realizado versiones de artistas tan dispares como David, Friedrich, Magritte, Picasso, Kiefer o Barceló.

Y en muchos cuadros mezcla tendencias muy conocidas. Así por ejemplo, la técnica pictórica del coloreado convencional tal y como ha sido interpretada por Lichtstein es confrontada con procedimientos propios del impresionismo y del expresionismo con el resultado de cuadros como *Insulto a Francia* y *AB M^a*, respectivamente.

El primero, representa un mapa político de Europa coloreado siguiendo la técnica del puntillismo. El color verde que, por ejemplo, debe conformar al Reino Unido se obtiene a base de pequeñas pinceladas amarillas y azules; el color del mar lleva puntos de muchos colores azul, blanco, rosa, verde, morado... del mismo modo están rellenos los mapas de todos los países europeos en un asombroso alarde de ineficacia (ver fig. 178, p.424).

El *ABM^a*, por su parte, retrata las letras que componen el logotipo del periódico ABC.¹⁸ El fondo es una combinación sensible de colores aplicados por frotamiento. Mediante una plantilla metálica con agujeros y gracias a sucesivas pasadas de color sobre el lienzo, el cual tiene protegidas determinadas zonas por máscaras, imitan la técnica de la cuatricomía industrial. El resultado comparte la apariencia de ambos procedimientos: el aire suelto y lírico del fondo se mezcla con la organización de los puntos que hacen el conocido efecto *moire* de la imprenta (fig. 12). Mediante experimentos como los descritos el grupo ha realizado mezclas inverosímiles de técnicas, Minimalismo y Expresionismo, Conceptual y Brut, Pop Abstracto...

¹⁸ Donde la C es sustituida por el acrónimo de María. Así en lugar de ABC se lee Ave María.

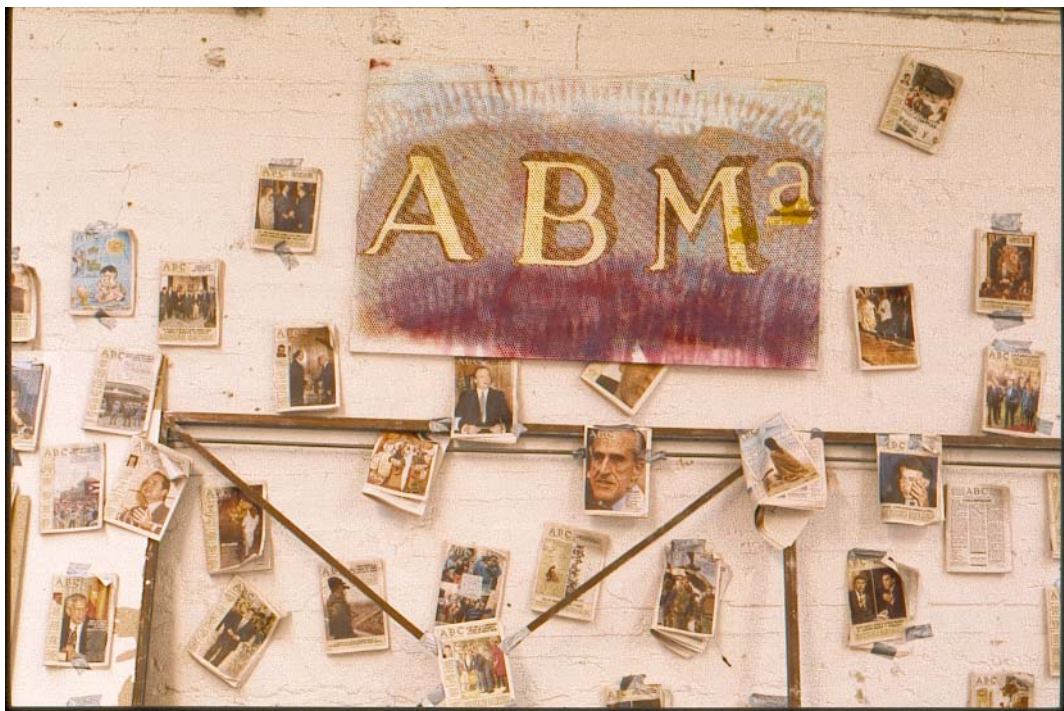


Figura 12. Libres Para Siempre, AB María, 1994.
Acrílico sobre lienzo, 100 x 186 cm.
Detalle de la exposición *Justos por Pecadores. Cubismo terminal*.

Algunos cuadros, como *Dalí disfrazado de payaso*, muestran orgullosamente varias manos: alguien ha pintado zapatos y pantalones con soltura impresionista; el vestido, es más rígido, tipo Manet; la cara y los brazos imitan a Alex Katz y los instrumentos musicales son totalmente planos al igual que el restallante fondo rojo y la nítida nariz del payaso que parece un agujero (ver fig. 118, p. 288).

Otras veces, colabora con artistas profesionales como Gonzalo Cao, Patricia Gadea, Juan Ugalde...

Por último, asimila pinturas realizadas directamente por aficionados¹⁹ a los que, a su vez, sus miembros imitan en otras exposiciones.

De manera que la macrotécnica del *picnic* es una de las herramientas favoritas de este colectivo que durante cinco años fue anónimo precisamente para: "Romper la dinámica de crear un estilo reconocible y así poder cambiar continuamente, sin firma que marcara nuestra obra, y a nosotros mismos, como productos".²⁰ Finalmente, este tipo de cuadros intenta no *sonar* como esos dúos posmodernos donde Sinatra canta con Aznavour o Rocío Jurado se enfrenta a María Dolores Pradera.

En cuanto a las presentaciones, LPS es el equipo más fotográfico de los pintores a examen porque cuando se trata de copiar motivos del natural o fotografías, sus miembros pueden aplicar lo aprendido en la facultad de Bellas Artes. También el equipo explota esta habilidad cuando aborda las tareas de reproducir, ampliar, plagiar, homenajear, hacer versiones o simplemente intervenir imágenes de naturaleza fotográfica o pictórica.

Unas veces lo hace siguiendo el criterio bastante denostado de la ilustración (falta de atmósfera, perfiles duros, abreviación del matiz cromático hasta la convención: tronco del árbol marrón, copa verde, acera gris, sin más complicaciones lumínicas, de sombras arrojadas, propias y demás consideraciones escultóricas o ilusionistas) y otras de modo canónico, es decir, con habilidad pictoricista (fig. 13).

Así de la ilustración decorativa y del cómic el colectivo desarrolla técnicas como:

- la proyección.

El grupo observa determinados efectos, como el que produce la luz al difuminarse en los bordes provocando degradados sutiles y halos, que LPS denomina *fluses*, y que componen una estética fotográfica propia

- el dibujo a línea, gruesa, modulada, punteada... generalmente, sobre fondos irregulares

- la imagen de fuerte contorno y colores planos.

La cual puede obtenerse siguiendo la técnica de la plantilla, donde lo de dentro y lo de fuera de la silueta no siguen el criterio realista

- uso de colores que no admiten correcciones como los fosforescentes

- la combinación de imagen y texto

- la pintura sólo de texto.

A su vez entre las técnicas de copia o revival aprendidas en la facultad practica:

- teoría del color.

¹⁹ Concretamente un conocido galerista compró un cuadro pintado por la abuela de uno de los miembros.

²⁰ Declaraciones obtenidas en entrevista realizada en 1998 en Madrid.



Figura 13. LPS, Vista de la exposición *¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?* en la sala Estrujenbank. El cuadro está situado sobre un disco negro pintado en la pared.

Sin título, 1991. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.

“Las figuras a color son ilustraciones convencionales y la escena en blanco y negro, una representación realista”.

Ver *Blancanieves cagando en la nieve* (fig. 91, p. 240) que sigue el mismo esquema.

A veces utiliza una paleta automática (procedimiento *fauve*) para limitar los colores de la representación. Por ejemplo, en *Autorretrato PSOE* (ver fig. 175, p.422) el grupo se fabricó una paleta de diez colores de piel para que cada uno pudiera intervenir en el retrato que quisiera (había siete, uno por cada miembro del colectivo) sin destruir la armonía

- técnicas de encajado como cuadrícula, dibujo por huecos, perspectivas (axonométrica, cónica), carbón, dibujo progresivo por el método de ensayo y error, calcado, y otros sistemas de representación (diédrico, esquemas...).

- técnicas de rellenado como la popular tinta plana del Pop, la mezcla irregular por: degradado, frotado, pulverizado, dripping, mezcla óptica...y otras mezclas regulares por puntos, por cantidades, mediante armonías de color, etc.

- técnicas de estampación.

No hay que olvidar que cinco de los miembros de Libres Para Siempre hicieron la especialidad de grabado por lo que dominan los conceptos de: capa, representada en grabado calcográfico por las distintas planchas; sistemas de enmascarado, el grupo emplea a menudo la cinta adhesiva; orientación, da varias vueltas a los lienzos, proyecta al revés; transferencia, etc.

- técnicas de copia que permiten imitar los errores o defectos que provoca la producción mecánica de imágenes.

Sobre todo imita las peculiaridades de las copias impresas, fotográficas, o las generadas por computadora. Gracias a la plasmación fiel de estas últimas introducen un nuevo elemento básico ajeno a la pintura como es el píxel que, por ejemplo, genera el efecto serrado en los contornos o reproduce, también, efectos lumínicos propios de los monitores de ordenador o de la imagen televisiva.

Tanta variedad de uniformes vanguardistas, con su consiguiente renuncia a la originalidad material produce la impresión de que únicamente la casualidad permite vincular determinada obra a Libres Para Siempre. Y es precisamente esta mirada la que buscaba el colectivo con su ser anónimo.

El uso de la fotocopia por parte de EMPRESA

Empresa es un grupo, ya lo hemos dicho, que pinta con fotocopias, lo que exasperaba a los amantes de la pintura con aura.

Como ya reseñamos más arriba, trabaja sobre lienzos de mediano formato preparados. Sus instrumentos son fotocopias que pega al lienzo cuidadosamente. Las que hacen de fondo suelen ser más grandes y de formato regular. Con esto consigue que las junturas se noten menos. Sobre esta base puede recortar motivos de bordes más irregulares, a modo de siluetas, que se adhieren más fácilmente a la primera capa. Curiosamente no barniza el resultado, de manera que la superficie se muestra al espectador en crudo. Este alarde requiere habilidad para que, por ejemplo, el pegamento no desborde o no se formen bolsas o arrugas que luego no se pueden disimular. Casi nunca enmarca y cuando lo ha hecho no ha protegido la imagen con un cristal (fig. 14).

Más que sus técnicas de pegado y recortado, que son muy sencillas y suficientemente conocidas, nos interesan las derivadas de ampliar fotografías. En este punto finge la técnica serigráfica que consiste en: primero, separar, mediante una fotocopia en blanco



Figura 14. Empresa, Sin Título, 1990. Fotocopias en blanco y negro sobre lienzo, 80 x 56 cm.

y negro muy contrastada, el contorno del relleno; segundo, hacer otra fotocopia del dibujo obtenido en el paso anterior sobre acetato; tercero, elegir uno o varios fondos de color, generalmente de colores chillones; cuarto, recortar áreas de color para cada zona delimitada por el dibujo que consta en el acetato (así se puede elegir, por ejemplo, entre un óvalo verde o rosa para la cara y una forma irregular amarilla o roja que hace de pelo); por último, fotocopiar juntos acetato y fondo, de manera que obtienen distintas versiones de una sola imagen (cara verde, pelo amarillo o rojo; cara rosa, y pelo también amarillo o rojo). Los rellenos son a veces texturados, generalmente con estampados psicodélicos u op. A veces le pone un borde de color a las siluetas o las pega sobre formas convencionales tipo estrella o diana, las cuales se usan en la publicidad para indicar precios insuperables o, en el cómic, para sugerir encontronazo o explosión.

Estos submontajes, que funcionan como figura, se colocan encima de los que hacen de fondo. Separando así ambas capas para evitar, en lo posible, la pérdida de calidad.

Con este método el grupo no alcanza nunca tamaños muy grandes pues el acabado que persigue resulta incompatible con los grandes formatos. Sólo sería posible a través de la serigrafía o la fotografía, medios mucho más caros y profesionalizados que la fotocopia y, por tanto, fuera del alcance de los pintores. Y es que Empresa busca el acabado profesional de la publicidad de vallas pero sin utilizar sus procedimientos de producción de imágenes. No quiere aprender unas técnicas complicadas (fotografía publicitaria, montaje digital, impresión industrial...), ni mucho menos arruinarse en la edición de grandes reproducciones. Por eso cuando, durante el taller celebrado en el Círculo Bellas Artes de Madrid,²¹ les proporcionaron, como a todos los participantes, un espacio para exponer su trabajo final, ellos juntaron los de todos los miembros del equipo. Como eran siete alumnos el resultado de su especulación se tradujo en una pared tamaño valla publicitaria. Consecuentemente con la filosofía del grupo el espacio fue alquilado a una Empresa informática (*Carrot*) para la exhibición de uno de sus anuncios.

Este gesto demuestra el desprecio de Empresa hacia la obsoleta situación técnica del pintor frente al creativo publicitario, que dispone de medios modernos. Pero en ningún momento significa que el pintor deba dejar de existir. Simplemente, el cartel de *Carrot* declara el nivel técnico que se exigen a sí mismos como pintores. Por eso, cuando producen cuadros reducen el tamaño de sus imágenes hasta lograr el acabado equivalente al del cartel del Círculo. Ese cartel es, materialmente, una declaración de intenciones, en muchos sentidos, pero sobre todo —y a la luz de su producción posterior— ofrece una aspiración, un ideal de acabado.

Conocemos, pues, la estrategia de Empresa para valorar los resultados materiales obtenidos por sus pinturas: la comparación con carteles como el de *Carrot*. También hemos repasado las técnicas puestas en juego a lo largo del proceso de producción. Los cuadros fruto de este proceso nos recuerdan técnicamente al famoso *collage* del año 59 de Hamilton, *¿Qué es lo que hace que actualmente nuestros hogares sean tan distintos, tan simpáticos?*, pero también a los que decoran las carpetas de las niñas de instituto.

²¹ Taller celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, al que asistieron como alumnos dentro del programa impartido por el artista Richard Artschwager en 1989.

Queda, sin embargo, la duda de que todo este procedimiento no esté motivado por la adoración de Empresa hacia el medio publicitario, sino por un gusto por el procedimiento casero. Pero no hay más que ver el contenido de las imágenes que estamos, por razones metodológicas, tildando simplemente de fotocopias retocadas, para disipar la duda. Lo que Empresa detesta, con beligerancia *punk* (otros grandes amantes del *collage* con fines provocativos) y mucho más que a la pintura como procedimiento, es el acabado *naïf*, blando. Unas imágenes temáticamente tan agresivas como las de Empresa no pueden parecerse a la pintura de un adulto inexperto. Mientras que la pintura de recortes (profesional o no) proporciona al usuario, y las colegialas lo prueban, resultados no *naïfs* sin necesidad de ningún aprendizaje tradicional largo y paralizante.

Todo esto suscita una nueva sospecha: puede que Empresa no esté contra la pintura como procedimiento que usa técnicas difíciles sino que simplemente no sepa practicarla. Pero entonces habrá que recordar la sorprendente, por inusual, exposición realizada por el grupo en el bar *Blue Velvet*, donde se exhibieron algunas pinturas nada *naïfs* de animales. Se llamaba *Exhibición animal* ²² y mostraba, además de los cuadros reseñados, unas cabezas de animales, tipo trofeo, fruto de una clase de colaboración que Empresa ha practicado a menudo: el encargo del trabajo al profesional.

Efectivamente, esos trofeos de aire surrealizante y pop fueron vaciados por un escultor amigo que volvería a colaborar con el colectivo, con motivo de la muestra PSOE comisariada por ellos mismos, realizada en la galería de Estrujenbank en el año 92, con un busto de Felipe González al que Empresa dará un acabado metalizado digno del mejor Jeff Koons. Allí también mostrará el logotipo del partido del puño y la rosa bordadas en la parte de atrás de una cazadora vaquera. Todo muy industrial y muy poco pintado. Aunque dos años después no tendrán ningún reparo en volver a la pintura encargando al pintor Pepe Medina una viñeta gigante, de 2 X 4 m. para llevar a Túnez, un tamaño que decididamente el grupo no domina.

La equivalencia que estamos estableciendo entre la pintura tradicional y la efectuada mediante recortes transcurre en el terreno de la versión técnica. En el caso de Empresa, se trata de una repetición de procedimientos pictóricos cualitativamente Pop mediante una técnica (la composición de fotocopias) cuantitativamente, materialmente si se quiere, menos versátil que la pintura.

²² Empresa, *Exhibición animal*, bar *Blue Velvet*, Madrid, 1991

3.1.3 *Performance*

El análisis material de las *performances* llevadas a cabo por los equipos pasa por un intento de definición de los criterios de reconocimiento de las acciones como tales *performances* artísticas.

Aquí hemos acuñado el término obra performativa para denominar al arte pictórico que comparte características con el *environment art* en el sentido de que requiere la participación del espectador para asimilar una propuesta artística que adopta la forma de objetos, en nuestro caso de cuadros.

El análisis de los eventos que ofrecen los grupos nos obliga a puntualizar en el caso de cada uno el modelo al que se ajustan, pero todos los colectivos neopop estudiados realizan sus acciones fuera de los espacios institucionales, es decir conciben esta práctica como una actividad de arte público. Lo que no era habitual en aquel Madrid de principios de los 90 donde los *performers* desarrollaban su labor fundamentalmente en festivales, como el FIARP, eventos, como la revista hablada o galerías, como el Espacio P.¹ Es decir, espacios institucionales (aunque fueran alternativos) donde el público esperaba contemplar arte. Pero, más que los foros y la intención, era la estética de estas acciones la que resulta incompatible con el Pop. En la actualidad, esta distancia es menor y curiosamente se debe, desde nuestro punto de vista, a un acercamiento de las posiciones de los *performers* clásicos (los que consideran la acción como su principal actividad artística) hacia los planteamientos estéticos de los neopop.²

Los cuadros de Estrujenbank salen a la calle

Dionisio Cañas organizó, en el año 94, una exposición en el pueblo manchego de Cinco Casas (Ciudad Real) en el marco de sus fiestas patronales. El acto se llamó *Cambio de sentido*. Fueron invitados a participar colectivos artísticos y los vecinos del pueblo. Estos últimos presentaron una pieza que mostraba sus fotos de familia.³ Al final la exposición no llegó a celebrarse porque unos cuantos intolerantes quisieron descolgar una obra del colectivo Empresa que contenía fotocopias de hombres desnudos⁴ y Cañas clausuró la muestra.

¹ Muestras que tuvieron lugar en los noventa gracias al entusiasmo de personas como Tomás Ruiz-Rivas, Nieves Correa y Pedro Garel organizadores de las mismas respectivamente

² No corresponde en este apartado dedicado a las técnicas materiales desarrollar con detenimiento esta idea, habrá más adelante ocasión para hacerlo, pero, en general, se puede decir que, principalmente, es la introducción de la comedia como paradigma frente a las agresivas posiciones de una escuela con gran predicamento a comienzos de la década como era la austriaca, (que utilizaba la autodestrucción como vía de expresión de las que son también paradigmáticas las acciones del australiano Sterlac, la francesa Orlan o las películas manga japonesas como *Tetsuo*), y después, a una intención más directamente política y menos estetizante, las que han acabado con el anterior gusto por el refinamiento y la brutalidad. En España, la figura de Isidoro Valcárcel Medina con su posición intermedia entre lo absurdo y lo verbal ha servido de mediación en este proceso. También Fernando Baena y Jaime Vallaure, uno de los autores del libro *Sin número, arte de acción*², no son pop pero tampoco basan sus actuaciones en la agresión al propio cuerpo o en ritos chamánicos. Sus acciones, como las de los alumnos de Bellas Artes de Madrid (apoyados por Nieves Correa y Jaime Aledo que les proporcionaron, en los 90, oportunidades para expresarse en el marco de festivales y convocatorias organizados por ambos en la facultad), son más del estilo de los *performers* de los setenta tipo Hannah Wilkie, Rebeca Horn o de Fluxus, más juguetonas y políticas.

³ Patricia Gadea dijo al respecto "nos inventamos el *Colectivo Cinco Casas* que presentó más de cien fotos enmarcadas de la gente del pueblo".

⁴ Empresa, *El terror es ahora mi forma de ser*, 1991

¿Es esto una *performance*? Estrictamente no porque los artistas no actuaron sino que llevaron cuadros. Pero, la propuesta se entiende mejor si la estudiamos dentro de lo que hemos definido, por un lado, como obra performativa y, por otro, como *happening*. Calificamos la exposición de performativa porque transcurrió fuera de un espacio institucional de manera que, en cierto modo, Dionisio actuó de misionero estético. Y la tildamos de *happening* porque el público fue invitado a participar lo que le llevó, guiado por Estrujenbank, a realizar un auténtico arte de la comunidad: el mural de sus instantáneas fotográficas.

Efectivamente, los cuadros de los colectivos expuestos en el salón de baile del pueblo y la presencia de los artistas, constituyen un evento para los ciudadanos de Cinco Casas que va más allá del que produciría una muestra artística convencional. Es decir, las piezas logran transformarse en *un ritual que transcurre fuera de las instituciones*.

Materialmente esta acción contó con una organización profesional: comisariado artístico justificado críticamente, edición de un cartel anunciador del evento y buena distribución del mismo, presencia mediática, montaje profesional de las piezas, gastos de representación para pagar la cena y alojamiento de los participantes. Pero su transcurrir en un espacio insólito hizo surgir una versión del duchampiano elevar objetos banales a la categoría de arte consistente en llevar a la calle el arte elevado.

Estrujenbank pensó que aquel grupo de manchegos que había sido capaz de crear una pieza común no querría "verse privados de los sentidos que el arte puede conferir a sus vidas". La censura ejercida dejó bien claro el mensaje contrario: "Para nosotros el arte transcurre fuera de nuestra vida privada, dejamos que nos represente en los museos pero no nos gusta, no lo entendemos y no influye en nuestra cotidianeidad". Así termina el sueño de Estrujenbank, y de todos los colectivos participantes, de transmitir algo de la urgencia que les lleva a producir arte colectivo y que creían los consumidores estaban dispuestos a recibir como instrumento capaz de proporcionarles un arte propio susceptible de acabar preservado en un museo para el disfrute de futuras generaciones.

El planteamiento de introducir arte contemporáneo colectivo en entornos cotidianos se repite a lo largo de muchas de las empresas performativas que Estrujenbank ha abordado. Sirva de ejemplo la campaña llamada *I love analfabetismo* (Sevilla, 1992).

En esta acción, hombres anuncio paseaban por la ciudad de Sevilla, bajo el auspicio de La Fundación Luis Cernuda y con motivo de la Exposición Universal de 1992, mostrando carteles que proclamaban la defensa del analfabetismo. Los objetos portadores del mensaje son obras de arte (fotografías y diseños con el logotipo de Estrujenbank) que se aproximan al público, no como mundos cerrados de los que se disfruta a través de la institución artística, sino como instrumentos de una *performance* que transcurre en un escenario público políticamente específico y significativo (fig. 15).



Figura 15. Estrujenbank, *I love analfabetismo*, Sevilla, 1992.

El otro lugar público del que Estrujenbank se apropió fue de un paso subterráneo, esta vez en Madrid, donde el grupo fundó una sucursal de la famosa galería neoyorquina Mary Boone. Allí expuso su obra pictórica en forma de *performance* para los transeúntes.

Las convocatorias públicas de Preiswert

Preiswert, en sentido estricto más que *happenings* hace convocatorias. El público es invitado a participar en eventos que reclaman una inmersión en la trama, una relación con los otros usuarios, en definitiva una experiencia más física y activa que la requerida por una *performance* cualquiera donde el público, al final, no goza de más libertad que la de presentar explicaciones diferentes de lo ocurrido.

Así lo confirman: *Llegó la hora del saqueo*,⁵ la intervención sobre los cajeros de Cuenca (que consistió en que durante la celebración del encuentro sobre arte actual, *La Situación*, éstos exhibieron el cartel de *No hay billetes*),⁶ la venta de una valla publicitaria del metro de Madrid o la fiesta por la erección del monumento *A Cipri* en la plaza de Chueca también en Madrid (fig. 16).⁷

El soporte de las acciones es el público que con su presencia y actuaciones otorga repercusión y consistencia al evento. No hay más que imaginarse un saqueo sin saqueadores, un usuario al que no le extraña el mensaje de *no hay billetes*, una venta sin compradores o una erección monumental sin emocionados ciudadanos para comprender que la actuación del público es (incluso materialmente) imprescindible para que el evento suceda.

Podría decirse que el éxito de una *performance* que transcurre sin público también resulta dudoso, pero no lo es en la misma medida. Digamos que la acción podría ser llevada a cabo con resultados esencialmente semejantes, mientras que, en un *happening* de Preiswert, las reacciones del público son impredecibles y por tanto el mismo planteamiento puede dar lugar a desarrollos diferentes.

Por ejemplo, el diario El País calificó, en una noticia dedicada al *happening*, *Llegó el día del saqueo* como la actuación de un grupo anarquista.

Así, el público de una *performance* asiste a la narración de un suceso (no puede hacer nada para modificarlo) mientras que en los *happenings* de Preiswert la acción sí constituye un suceso para él ya que le obliga a cambiar (materialmente) de objetivo: saquea o compra, saca dinero o se queda a mirar qué hace el siguiente usuario del cajero, colecciona valla o pasa de largo, brinda por el nuevo monumento o ni siquiera lo mira...

⁵ Preiswert intervino uno de los carteles de publicidad en los andenes del metro Sol y repartió octavillas con la consigna de saquear El Corte Inglés de la calle Carretas de Madrid el 17 de octubre de 1993. Numeroso público, jubilados y artistas amigos se llevaron del centro comercial lo que quisieron exhibiendo estas octavillas como justificación.

⁶ Convocatoria organizada por los críticos Ángel González y Horacio Fernández para debatir sobre la situación del arte español. Los encuentros tuvieron lugar en distintas sedes habilitadas para el evento por la Universidad de Castilla-La Mancha y el Ayuntamiento de Cuenca, en 1992.

⁷ Preiswert colocó una placa con la leyenda: *A Cipri* en un bolardo de la plaza de Chueca de Madrid en junio de 1997.

MADRILEÑA/O:

¡YA ESTAS TARDANDO

EN ERIGIR TU MONUMENTO!

Junio de 1997



"Erección Monumental"
Plaza de Chueca



Figura 16. Preiswert, Detalle del 5º *Comunicado Preiswert a los medios de comunicación*, donde se documenta la Erección Monumental (placa con la leyenda: A Cipri) en la Plaza de Chueca de Madrid, 1997. Catálogo del proyecto de arte público *La montaña Viaja*.

El instrumento fundamental en estos *happenings* es el pasquín donde se hace la convocatoria del evento. Generalmente se trata de un papelito de mano, realizado con medios caseros, y que en ningún caso puede ser confundido materialmente con la auténtica publicidad comercial.⁸ Digamos que Preiswert no persigue un parecido mimético con ésta y sí, uno funcional (fig. 17).

Esto queda subrayado por la redacción de los textos, basada en el recurso del doble sentido de manera que queda anulada una de las finalidades fundamentales de cualquier publicidad que es la de ser comprendida rápidamente, en beneficio de un hacer pensar y sonreír; esta publicidad de mano suele ir firmada con la bomba que sirve a Preiswert de firma cuyo diseño constituye un elocuente modelo de antidiseño. También la tipografía es antigua o directamente inapropiada y los textos parecen siempre algo torcidos o están torpemente compuestos y generalmente no se reproducen en imprenta sino que son fotocopias.

Es más, cuando decimos que el aspecto de estos objetos es casero, establecemos una categoría estética totalmente apartada del debate sobre lo que resulta apropiado en los diseños de publicidad de mano. En este sentido existen, por ejemplo, grandes diferencias estilísticas entre el diseño de la publicidad de una pollería, el *flyer* de una tienda de ropa para *bacaladeros* o los folletos de un banco. Curiosamente casi nunca se mezclan, de manera que no es corriente ver una pollería anunciarse mediante *flyers* de colores fluorescentes o bancos que sustituyan sus impolutas fotografías por dibujos de estilo ingenuo.

Pero la despreocupación por el diseño de Preiswert va mucho más allá. Y es en lo material donde se establece la diferencia pues el grupo renuncia a cualquier medio que no sea estrictamente casero para la realización de todas sus obras. Así, el pasquín de Preiswert es materialmente muy diferente aún del diseñado más torpemente y para el establecimiento más humilde, pero realizado con intención publicitaria.

Otros instrumentos, secundarios, pero que aparecen muchas veces en los *happenings* de Preiswert son las cámaras de vídeo y fotográficas. Su presencia está justificada como elemento protector más que por su utilidad documental. Preiswert ha constatado que las cámaras contribuyen a crear confusión entre los profesionales encargados de la seguridad de los lugares que invaden por eso actúan como elemento disuasorio ante posibles actos violentos. Como ellos dicen "la acción artística transcurre bajo el manto de la Virgen del Carmen". Es decir, el arte ofrece siempre una protección que permite actuar sin respetar reglas. Pero por si el manto fuera escaso las cámaras sirven de refuerzo.

Las francas ocurrencias de Libres para Siempre

La experiencia de LPS en el ámbito de *performance* neopop resulta esclarecedora. Tempranamente, el grupo fue invitado a participar en la segunda edición del FIARP en año 93. Su actuación utilizaba como elemento clave un *cubata* que además era protagonista de ¡un concurso!⁹ Un objeto y una dinámica sin ninguna tradición

⁸ Aunque algunos jubilados de los que participaron en el saqueo de El Corte Inglés los esgrimieran astutamente frente a los empleados del centro comercial para liberarse de toda culpa.

⁹ Había que hacer *la ola*, ese movimiento coordinado que surge espontáneamente entre los espectadores del fútbol en los grandes estadios y que simula una ola.

COMPRO TODO

¡¡ por sólo..... 500pts. !!

ADQUIERO PRESTIGIO

¡¡ INVIERTO EN arte !!

Soy coleccionista de vanguardia

USTED que en su trabajo es un prodigio de eficacia; que aplica una implacable racionalidad a sus asuntos públicos o privados, a sus ideas, a sus esfuerzos y deseos; Vd., que, como ser humano en extremo inteligente (otras cualidades aparte, su hermosura y atractivo), ha optimizado sus energías al invertir en esto o en aquello, en esta o en aqué, al construirse su casa, o al amueblarla o decorarla;

USTED, en fin, SABE BIEN LO QUE SE HACE

USTED NO PUEDE SEGUIR
 acumulando trastos viejos, engorrosos, polvorientos y a menudo horripilantes en su casa o en almacenes de alquiler cada día más costoso.

EL COLECCIONISMO HA DEJADO DE SER POSIBLE excepto para los museos

PREISWERT
 crea ahora por ello y PARA USTED un nuevo concepto de MECENAZGO.

EL ACTO DE COMPRA sustituye aquí a la contemplación sentimental, passéista, del objeto artístico y la PROPIEDAD INTELECTUAL a la ya imposible posesión física del cuadro o la escultura.

SORPRENDIDO EN EL ACTO
 de comprar la valla elegida por PREISWERT como objeto artístico, con la instantánea acredita al BENEFACTOR DE LAS ARTES que lo es.

Le envuelve ahora el halo perfumado y exquisito de los elegidos por lo sensible de su olfato.

Sensible, sensual, gozosa, festiva, placentera la celebración obtenida al reinvertir provechoso el beneficio:

SOCIOMECENAZGO, MULTIPROPIEDAD.

Figura 17. Preiswert, Publicidad de mano para la inauguración de la Galería Nómada Preiswert en el andén de la estación de Atocha del Metro de Madrid, 1991.

significativa en el marco de las *performances* que se estaban desarrollando en esa edición del FIARP, plagada de, por ejemplo, huesos, ojos de vaca, relojes, mujeres embarazadas, y otros elementos, y actuaciones, de un universo muy alejado de la iconografía pop.

Después de su estrepitoso fracaso como accionista, las otras *performances* del grupo han transcurrido siempre en ámbitos más afines y bastantes años después, concretamente en Cuenca en los años 98 y 99. Aquí, las *performances* se basaban en objetos, como un artilugio de colores comprado a los chinos ambulantes¹⁰ y unas caretas fabricadas por los miembros del equipo¹¹ (fig. 18 y ver fig. 38, p.140).

Los objetos pop y la técnica chistosa de actuar, resultan claves para su interpretación, pues no se incluyen intentos pedagógicos o planteamientos intelectuales ("nada agrade como en una película *gore* o como en una conferencia en la Residencia de Estudiantes")¹² sino que, en lugar de eso, la acción transcurre inquietamente feliz con una curiosa reflexibilidad —o franqueza—.

Finalmente, la estética conseguida se parece a la de *performers* como los que participaron en la convocatoria del 99 de *Situaciones*.¹³ Esta sintonía, llevó a LPS a colaborar con muchos de ellos en la muestra *Pasen y Vean* que tuvo lugar en junio de ese mismo año en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona). Efectivamente, bajo el lema *Intermix, arte en directo*, este Centro acogió la propuesta de Juan Ugalde de presentar durante cinco días el trabajo de artistas y *performers* (vinculados al entorno de la Universidad de Cuenca) entre los que se encontraban LPS y él mismo. Todos colaboraron en la concepción de un espectáculo global llamado *Pasen y Vean* del que queda una página web asociada al sitio de Libres Para Siempre.¹⁴

El procedimiento para elaborar este lugar web es el siguiente: los actores (que a menudo son también autores), en lugar de ejecutar una acción ante un público, se describen las acciones unos a otros en un lenguaje artístico de profesionales. LPS registra estas actuaciones instrumentales, —que forman parte de un proceso—, mediante una cámara fotográfica digital, al igual que los objetos, disfraces y entornos que contribuyen a su definición (fig. 19). Con este material produce un espectáculo digital cuyo interés no radica únicamente en su conexión con lo real, con lo que efectivamente sucederá en el CCCB. En otras palabras, no se trata de un documental ya que la página web pretende ser ella misma una *performance* que sustituye actores por: animaciones, fotografías, textos, sonidos, juegos, información periodística, etc. y que sacrifica la partitura por posibilidades de interacción con el usuario.

¹⁰ Libres Para Siempre, *Perrita performer*, I Festival de Performances de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998

¹¹ Libres Para Siempre, *Estamos del otro lado*, Situaciones, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999

¹² Entrevista a LPS, Madrid, 1998

¹³ Por ejemplo, es procedimental y materialmente compatible con acciones como la de tirarse rodando por una cuesta al grito de *Bicho Bola*, o con la propuesta de lanzar huevos contra unos personajes trajeados y protegidos con caretas mientras suena *My Way* de Frank Sinatra, *performances* de estudiantes vistas en *Situaciones*. Cuenca, 1999.

¹⁴ Dirección electrónica: www.libresparasempre.com/pasenyvean/htm



Figura 18. Libres Para Siempre, *Perrito performer*, Cuenca, 1998.
Performance/vídeo

LPS, *Yo, como estoy ahora, el que quiera algo de mí, que me pague o que me siga, si puede*, I Salón Anarquista, Buades, Madrid, 1998. Instalación que reproduce el vídeo *Perrito performer* con el texto escrito con rotulador sobre la pantalla del monitor.



Figura 19. Fotografías digitales instrumentales de personajes que intervendrán en la *performance* digital que LPS colgará en la web www.libresparasiempre.com con el nombre de *Pasen y Vean* y que es un sucedáneo de la acción con el disfraz de oso que llevará a cabo Catalina Obrador en el evento *Pasen y Vean* en el CCCB de Barcelona, 1999.

“Catalina está disfrazada de osa polar, embutida en un traje de pelo blanco. Un individuo fuerte la tira al suelo y la utiliza de bayeta para fregar el escenario mientras ella, muy *cool* canta: “A quién le importa lo que yo haga, a quién le importa lo que yo diga...” Texto de la web *Pasen y vean* donde se describe la acción.

La *performance* digital de Libres para Siempre es un medio que permite a este colectivo actuar en la red Internet de comunicaciones —con piezas como la citada *Pasen y Vean* o *Composite*—, pero también en festivales, fiestas y conciertos.

En efecto, en los festivales de arte electrónico, como Art Futura¹⁵ y *Existencias Agotadas*,¹⁶ el soporte de la *performance* de LPS era digital, concretamente: mundos virtuales interactivos¹⁷ y una película *flash* aleatoria,¹⁸ respectivamente, pero el grupo introducía además instrumentos para favorecer la participación del receptor.

Por ejemplo, en el primer caso, componía un escenario preparado para la acción conjunta y para la asimilación de distintos medios, literatura, coreografía, realidad virtual interactiva... Digamos que el procedimiento performativo consistió en invitar al espectador a experimentar de modo colectivo la integración material de varios procedimientos expresivos.¹⁹

En la otra *performance* electrónica que venimos analizando, la que tuvo lugar en el marco del festival *Existencia agotadas*, Libres Para Siempre disponía de una grúa que permitía, todos los días a la misma hora, elevar un ordenador y un proyector digital. Este dispositivo emitía una película no narrativa e infinita en las paredes del edificio del mercado de Fuencarral (fig. 20).²⁰

La película *flash*, consta de dos capas que se superponen. En una hay figuras, y, en otra, fondos. Las figuras son varios textos (unos sesenta) y personajes (alrededor de quince), ambos animados. El fondo se compone de colores y de animaciones. El ordenador elige una figura y un fondo al azar y los lanza combinados de manera que la película se ejecuta de forma aleatoria y en tiempo real sobre la pared del edificio. Así resulta imposible encontrar una secuencia, ni siquiera un plano, igual a otra por lo que, si se imprimiera la película, todas las imágenes que la compusieran resultarían diferentes (figs. 21-2).

Estas películas digitales no narrativas también transcurren en fiestas y conciertos donde la música actúa como banda sonora y donde, generalmente, los miembros del colectivo actúan en directo.

El equipo básico de estas *performances* en directo consta de un ordenador cargado con los programas y material visual generado previamente por el grupo, una mesa de mezclas, un reproductor de vídeo, unas cintas VHS con películas propias y un monitor, además de un proyector conectado a la mesa.

¹⁵ Libres Para Siempre, *No hay Nadie*, Art Futura, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1997.

¹⁶ Libres Para Siempre, *Existencias Agotadas*, Mercado de Fuencarral, Madrid, 1999.

¹⁷ Realizados con el programa Virtual Home Spaces Builder

¹⁸ Flash 4 es un programa de postproducción multimedia. Permite montar en canales ficheros de todo tipo, texto, fotografía, vídeo etc.

¹⁹ Instalación compuesta de los siguientes elementos: rampa de metal resbaladiza (cubierta de grasa) por la que trepaban los espectadores que querían acercarse al espacio virtual de la proyección (producían sombras humorísticas sobre la misma, pues ascender por la rampa resbaladiza no era fácil), ratón situado al pie de la rampa que proporcionaba a los usuarios la interacción con el ordenador de manera que dirigían los movimientos por el entorno virtual proyectado y hacían saltar las imágenes y los textos animados, tres impresiones digitales sobre lona dedicadas a tres personajes solitarios (Papá Noel, Dios y Koji Kabuto) que colgaban a la entrada de la caseta, un texto impreso sobre papel titulado *No hay nadie*, y música de películas de miedo.

²⁰ La *performance* se llamó :LPS y la película *Turulato Tornillo. Una aventura aleatoria por el infinito*.



Figura 20. Libres Para Siempre, :LPS, Madrid, 1999. *Performance/instalación/película flash aleatoria*

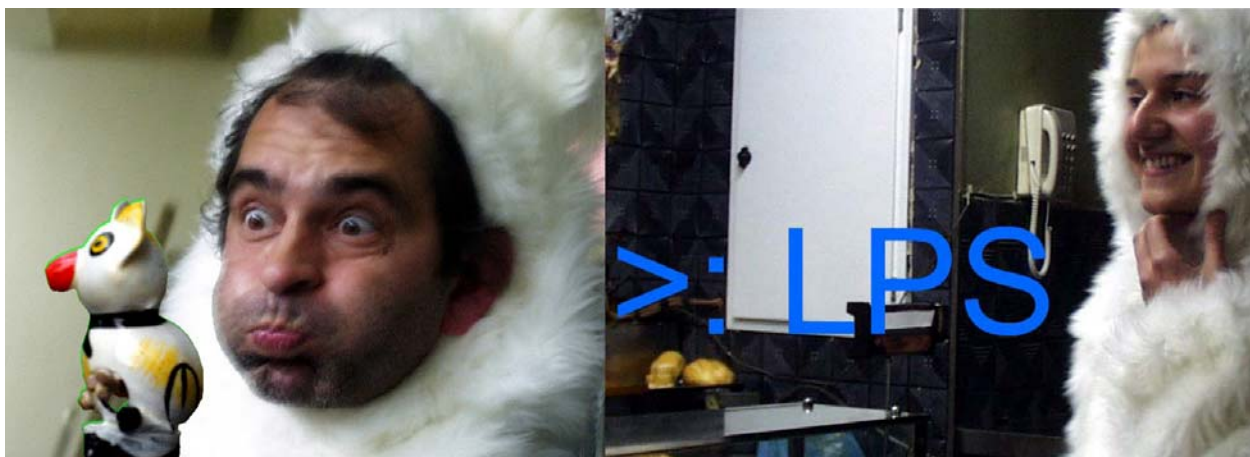


Figura 21. LPS, Dos fotogramas de la película *Turulato Tornillo una aventura aleatoria por el infinito*, 1999.

El fondo lo componen dos personajes disfrazados de osos y las figuras son, respectivamente, el personaje Turulato Tornillo de la izquierda (una animación giratoria) y el texto (>:LPS) en movimiento.



Figura 22. LPS, Dos fotogramas de la película *Turulato Tornillo una aventura aleatoria por el infinito*, 1999.

Aquí los fondos son: una imagen intervenida (representa al personaje Turulato Tornillo vestido de sacerdote japonés) y un color (rojo), mientras que las figuras de la capa superpuesta son dos animaciones. La de la izquierda protagonizada por el mendigo del bar Pekín y la de la derecha por Turulato de espaldas.

LPS proyecta dos clases de material visual uno digital y manipulable en directo y otro analógico y enlatado.

Este último es una colección de cintas de vídeo que saltan en los intervalos de tiempo en los que el grupo debe seleccionar el próximo fichero a proyectar en pantalla.

Así, durante una actuación, el ordenador suele emitir, en tiempo real, imágenes que son resultado de manipulaciones interactivas de, por ejemplo, fractales y paseos por entornos virtuales. O también, animaciones digitales repetidas muchas veces para crear un efecto hipnótico.

Mientras que, el vídeo colchón suele contener la grabación previa, mediante una cámara de vídeo que rueda la pantalla, de imágenes de efectos que se producen al generar animaciones (como por ejemplo, los procesos de *rénder*, que es cuando el ordenador graba para sí, generalmente a toda velocidad, órdenes instrumentales como, aplicar textura, color, mover un elemento a lo largo de una serie de *frames*, etc.). Otras veces, se ruedan detalles de la pantalla animada o *viajes* por la misma fruto de movimientos de cámara o *zoom* que se suman a los de la animación que aparece en monitor. En definitiva, en estas grabaciones con cámara de vídeo, se trata a la pantalla como a un escenario real.

Esta iniciativa ha sido bien acogida por las personas interesadas en arte electrónico y que no gustan de las obras de arte realizadas por expertos informáticos, publicistas, técnicos de efectos especiales, creadores de video juegos... porque les resultan, formal y simbólicamente, ingenuas.

Hemos señalado cómo LPS hacía equivaler la actuación colectiva de los *performers* que actuaron en *Pasen y Vean* a una página web que puede ser vista como una *performance* digital.

A veces la versión se efectúa en el otro sentido, es decir, las actuaciones que transcurren en el medio digital se traspasan al terreno de la *performance* tradicional. Es el caso de la acción *Estamos del otro lado* que, repite, en el marco natural de la orilla del río que pasa por Cuenca, la *performance* digital :LPS , que tuvo lugar en la pared del mercado de Fuencarral. Así, la coreografía llevada a cabo por seis personajes cubiertos con caretas que se desarrollaba al son de una clara música oriental, reproducía durante tres minutos, aproximadamente, el sistema de personajes (eran los protagonistas de la película *Turulato Tornillo...*) y el esquema de movimientos de su homóloga digital.

Libres Para Siempre también realizó cuatro *happenings* en sucesivas ediciones de la feria ARCO coincidiendo con su estancia en la facultad de Bellas Artes.²¹

Los objetos utilizados fueron, en el primero, unas cestas con merienda campestre, manteles de cuadros, cervezas y un equipo de música en el que sonó una rumba de Los Chunguitos; en el segundo, unas monedas chiquitinas de peseta (modelo recién salido en el año 1988) con una media luna roja pegada y chicle; en el tercero, unas vendas negras; y en el último, ellos mismos vestidos con ropa de fiesta y cámaras de vídeo.

Las interpretaciones del público sobre el significado de las acciones de merendar, pegar con chicle moneditas sobre las paredes de la feria mientras transcurría la guerra del Golfo, comentar los cuadros a unos amigos vendados, o colarse al amparo del revuelo

²¹ Los primeros tuvieron lugar en las ediciones de ARCO 1987, 88 y 89 El último se desarrolló en 1992 cuando el colectivo participaba en la feria con la pieza *Agradezco esta oportunidad*.

causado por las cámaras, fue siempre sorprendente y solidaria. A diferencia de Preiswert, las colaboraciones del espectador no están previstas en las acciones de LPS, sin embargo se producen en todos los casos porque se nota el talante festivo de las mismas, además de su cualidad artística. Por eso LPS dice que fueron los espectadores de ARCO los que calificaron de *happenings* sus actuaciones: "el soporte y hasta la técnica de los mismos, se encontraba en los propios espectadores de la feria". Concorre para ello la falta de conciencia por parte del colectivo y una estructura tan abierta que "el significado estaba en los usuarios, y había que traducirlo". Es decir, el *happening* posee un significado implícito, pero el público debe poner algo de su parte para soportar la intervención del grupo e introducir el parámetro de la claridad relativa. Es después de la acción cuando el colectivo tiene todos los datos sobre el *happening* como proceso culminado con éxito y entonces sabe exactamente que ha tenido lugar una acción artística.

He aquí su técnica, a partir de una ocurrencia y del deseo de participar en una fiesta, como era la feria de arte ARCO en el Madrid de esos años, LPS desarrolla una improvisación. "No es un *happening*. Sigue su propio camino. Se te va de las manos, puedes gritar: ¡espera que no lo entiendo! O preguntar: ¿qué viene ahora?, Pero el escucharte no es asunto suyo (de la acción). Se puede actuar a merced de los acontecimientos", dicen sus miembros cuando se les pregunta por sus actuaciones. Por ejemplo, durante el *picnic* celebrado en los pasillos de la feria acudieron los encargados de seguridad y los espectadores que habían hecho corro se comieron las viandas rápidamente para que los miembros de LPS pudieran desalojar el lugar. Algunos pensaron que la acción reivindicaba una mejor calidad de los alimentos que se servían en la cafetería y otros interpretaron que aquello era un *Déjeuner sur l'herbe* actualizado. La materia de estos *happenings* es pues la incertidumbre y como al grupo apostilla: "la realidad no tiene por qué ser tan verosímil como un cuadro surrealista."

Mucho más consciente es el equipo del carácter performativo de su obra pictórica y planea cuidadosamente la participación del espectador al que trata de convertir en usuario. Como cuando en Callos de la Casa le apremia a comprar porque el cuadro se descuelga con el pago y queda una polaroid de su dueño (fig. 23). O en, *Artistas todos* donde la participación convertía al público en artista pues tenía que elegir, entre tres grupos de diez sectores circulares, los que iban a formar un cuadro, de manera que era él el que creaba, con su gesto, los cuadros definitivos.

La auto propaganda de EMPRESA configura un público sectario

Este colectivo no ha realizado ninguna *performance* artística propiamente dicha, pero se podría decir que se mueve en el ámbito de la tolerancia hacia la diversidad de medios. De manera que algunas de las piezas que realizan podrían calificarse de ejemplos de arte performativo. Pensemos, por ejemplo, en su acción de alquilar un espacio expositivo a una empresa comercial.

También su talante agresivo ha llevado al colectivo a hacer de los actos de: editar camisetas e imágenes plastificadas, introducir un falso teletipo en una agencia de



Figura 23. Libres Para Siempre, *Callos de la Casa*, Estrujenbank, Madrid, 1990.
Ver fig. 164, p. 406

prensa,²² fundar una galería virtual como GCCIG, pegar carteles a la entrada de las sedes de las instituciones artísticas, colaborar en revistas²³ y periódicos,²⁴ ejercer el comisariado de exposiciones...,²⁵ una crítica feroz del sistema artístico. Al final resulta que gran parte de su "pintura" no tiene lugar, físicamente, en el mundo del arte (fig. 24).

Su obra performativa trata de transformar al público real en una secta imaginaria, llena de secretos y consignas. Los instrumentos utilizados son fotocopias y textos. El soporte, las camisetas, los periódicos, y las paredes o portales de los edificios donde se aloja el arte. Su técnica, la persuasión materializada en la reproducción y la distribución masiva de su obra.

Empresa actúa, como Preiswert, sobre los canales de comunicación propios de los *Mass-Media*. Por eso produce publicidad y *merchandaising* sobre la propia obra, como si ésta fuera un producto de consumo para un público exclusivo, joven y moderno. Su participación en el programa de televisión *Metrópolis* es modélica en este sentido propagandístico.²⁶ De manera que el público entregado y convencido de que ese es el único arte que merece la pena constituye la pieza maestra de Empresa.

²² El grupo coló un teletipo en la Agencia Efe sobre el éxito de un grupo de artistas, que era el suyo, y que había introducido una falsa noticia una agencia de prensa española.

²³ AjoBlanco, *New Observation*, *El Europeo*

²⁴ *El Mundo*, *El Sol*

²⁵ Exposición titulada *PSOE* en Estrujenbank, Madrid, 1991.

²⁶ Programa *Metrópolis*, TV-2, dedicado al arte corporativo, noviembre, 1990. El colectivo presentaba una serie de anuncios y entrevistas a supuestos *fans* absolutos de la obra de Empresa.



Figura 24. Un miembro de Empresa pasa por delante de la Galería Oliva Arauna de Madrid donde se ve pegado un cartel de GCCIG

3.1.4 Obra múltiple

El arte múltiple de los equipos tiene un componente retórico que, según sugiere JF Lyotard a propósito del arte comercial de los cartelistas, además de proporcionar placer a la mirada (cumplir una misión estética) se ocupa de transmitir una verdad, "ser fiel a la cosa que promueve (la institución, la exposición, etc.), fiel a su letra y a su espíritu".¹ Letra y espíritu que los colectivos madrileños han consagrado a la difusión del equipo mismo. Se trata de un arte subordinado, "aplicado". Así los carteles, pegatinas o camisetas pueden ser vistos como carteles que anunciaran las exposiciones de los grupos madrileños a examen.

El mecanismo de generación de este arte múltiple colectivo busca, pues, caer en la paradoja, que Lyotard llama del grafista, que consiste en: "cuanto más hace el vacío en él, para dejarse habitar por la cosa (el concepto colectivo y neopop del equipo), más fiel es el objeto (el múltiple) a la cosa que promueve".² Un concepto que asume significados diversos en cada equipo, pero que en todos se hace muy patente a nivel del arte múltiple y hace converger sobre él la atención del espectador.

En pintura, por ejemplo, ese concepto es incidental y en un cartel deliberadamente esencial. Muchas de las estrategias colectivas empleadas para producir el arte múltiple colectivo -uso de lo hortera como talismán por parte de Estrujenbank, activismo mediante la intervención callejera con procedimientos domésticos de Preiswert, humillar a la tecnología por medio de la propia estética *krasti* (pordiosera, desastrosa) de LPS o hacer publicidad sectaria de la propia obra exagerando sus rasgos violentos y de peor gusto como hace Empresa- aparecen también en la pintura, pero lo que en el arte de la edición es intelectual se contamina en la pintura de sensibilidad. Como pintores, los grupos buscarán vivir alguna de estas ideas preconcebidas o por lo menos intentarán sugerir un trasfondo de experiencia. Además, en la pintura la aparición de la autopropaganda es marginal, y los colectivos la practican, más que por curiosidad estética, por un alarde de agudeza cómica como demuestra, por ejemplo, el hecho de que en la mayoría de sus autorretratos no se les reconozca. En el arte múltiple, esas mismas estrategias dan lugar a piezas, proclives a la retórica, el testimonio, la autopropaganda, la estética inadecuada (o antidiseño) y el activismo.

Otra forma de promoción, antigua pero efectiva, es el sello. Resulta pues significativo el hecho de que los colectivos a examen inventen uno para sus ediciones (hay que tener en cuenta que Preiswert es un grupo anónimo salvo para los comunicados igual que Libres Para Siempre, que accede a regañadientes a ponerse el que actualmente le representa en 1997 para poder ser encontrado en la Red).

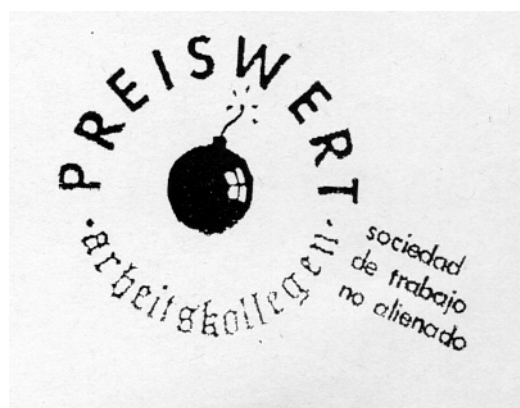
El sello de Preiswert se subtitula "Arbeitskollegen (sociedad de trabajo no-alienado)" y firma con una bomba, de las de cómic con la mecha encendida. Estrujenbank inventa el eslogan "Hojalatería y pintura en general". Empresa se convierte en E. M. P. R. E. S. A. y se distribuye mediante las siglas G.C.C.I.G. (Galería Cuerpo de Consulta Inteligencia y Gestión), o los nombres *Made in Heaven*, *Lost in Heaven* o *Lost in Time*. Éstos dos últimos a veces van acompañados de un balón de fútbol y una mano con un ojo en el

¹Jean-François Lyotard, *Moralidades posmodernas*. Ed Tecnos. Madrid, 1996. p. 31.

² Lyotard, op. cit., p.39



Marca del grupo Estrujenbank



Logotipo del colectivo Preiswert empleado para firmar los comunicados



Logotipo electrónico del grupo Libres Para Siempre



Dos de los seudónimos empleados por el colectivo Empresa
Figura 25

centro. También LPS diseña una "mosca" (logotipo flotante como el de las cadenas de TV) con su nombre refulgiendo para las obras electrónicas y los *flayers* (fig. 25).

El arte gráfico sirve de testimonio según Estrujenbank

Las obras de arte gráfico de Estrujenbank, parecen siempre fruto de una tecnología casera. Sin embargo su cartel de autopromoción, la camiseta conmemorativa de la exposición sobre arte colectivo celebrada en Túnez o la publicidad de mano de las exposiciones de la galería (fig. 26), son ediciones realizadas por profesionales.

Empecemos por el cartel que da a conocer al grupo y que presenta, además del revelador eslogan, *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, una imagería que combina las estéticas del cómic de Ibáñez (no en vano *Estrujenbank* es el nombre del banco que aparece en algunos números de la serie *13 Rue del Percebe* del popular dibujante catalán) y de la casa de chapuzas.

Semejante eslogan, piensa Estrujenbank, sólo puede ser ilustrado mediante la imagen de un coche personalizado con alerones y accesorios varios, de los que, supuestamente, transforman un vetusto "SIMCA 1000" en un bolido macarra (fig. 27).

El tratamiento formal de los elementos (tipografía de negocio de medio pelo, color verde pastel, dibujo por tramas...) no contradice el origen familiar de las referencias. El resultado material es, como decíamos, un cartel impecable pero imposible por lo genuino de su diseño.

Así que, la simulación del gusto más familiar y menos comercial, entendido éste último como característico de la masa informada, es la característica esencial de las ediciones de este colectivo. El procedimiento evocador de Estrujenbank brota de lo doméstico, como en Preiswert, pero se desarrolla en el medio profesional lo que confiere a la obra múltiple del equipo el aire de un testimonio histórico.

La retórica activista de Preiswert

Uno de los objetos artísticos reproducibles favoritos de Preiswert son las camisetas serigrafiadas en casa. En ellas stampa, mediante un procedimiento artesanal, sus ingeniosos juegos de palabras (fig. 28).³

En el verano de 1999 el equipo se lanzó a impartir un taller de camisetas en el marco de la Quincena d'Art de Montesquiu en el castillo de Montesquiu (Barcelona). Las jornadas del 99 se denominaron *On the Road, mapas y dispositivos en la creación contemporánea* y proponían explorar "los diferentes territorios por los que se expande la creación contemporánea desde la reflexión, la práctica artística y la intervención". Había dos itinerarios: *Pensando y pisando www* y *Sobre el impacto de las nuevas tecnologías y otros medios* (donde se escondía la propuesta de Preiswert) junto a las oferta de un taller de Net Art y diversas presentaciones y conferencias.

Los directores de los talleres o itinerarios presentaban propuestas como *Arte y activismo en la Red* de Laura Baigorri o *El reino digital: tecnología y metáfora* de Aziz + Cucher. He aquí los títulos de algunas de las conferencias: *El teatro de la resistencia electrónica* (José Luis Brea), *La segunda revolución tecnológica y una nueva realidad. ¿Disolución*

³ A veces se anima a hacer algún dibujito; por ejemplo, la que reza, "Mi cuerpo es ahora un campo de batalla" está ilustrada con un engranaje y unas tijeras de aire soviético, o la de "Me pica España" tiene un corazón con pelos.

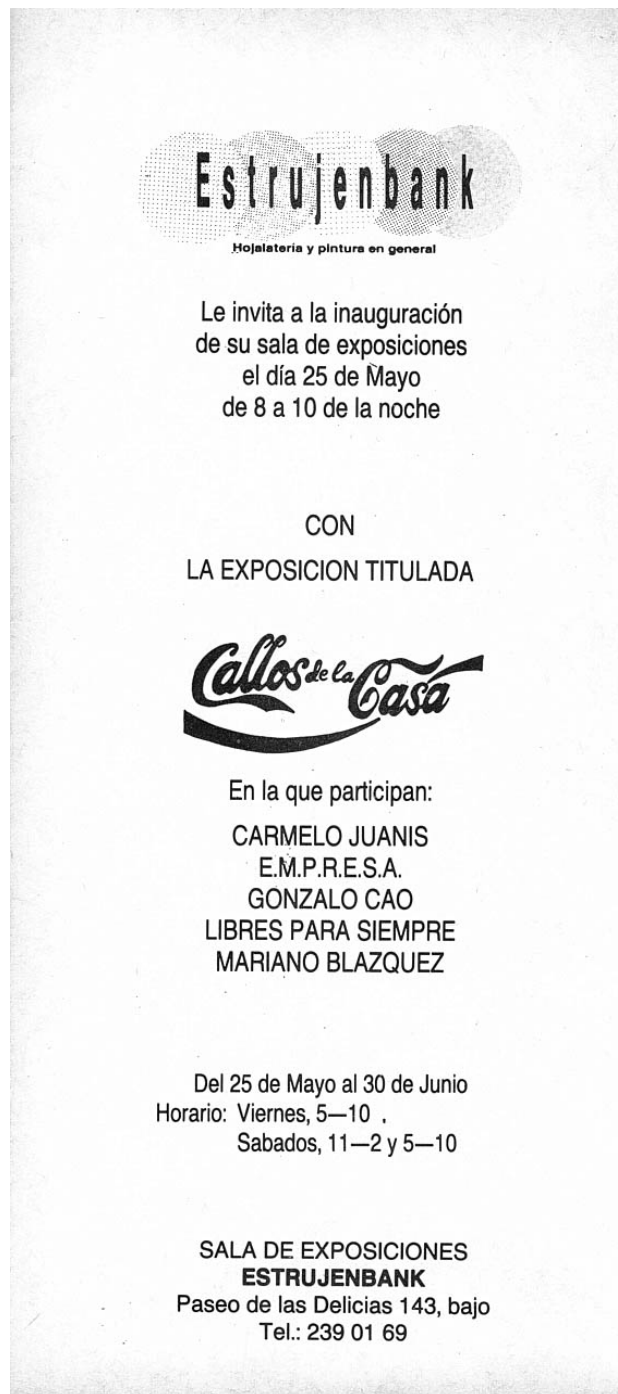


Figura 26. Estrujenbank, invitación a la primera exposición comisariada por el colectivo en la galería Estrujenbank, 1990.

“El título-anagrama de la muestra resulta, conceptualmente, doméstico y, materialmente, profesional”.



Figura 27. Estrujenbank, Detalle de a instalación de algunos carteles del colectivo en la Galería Buades, Madrid, 1989

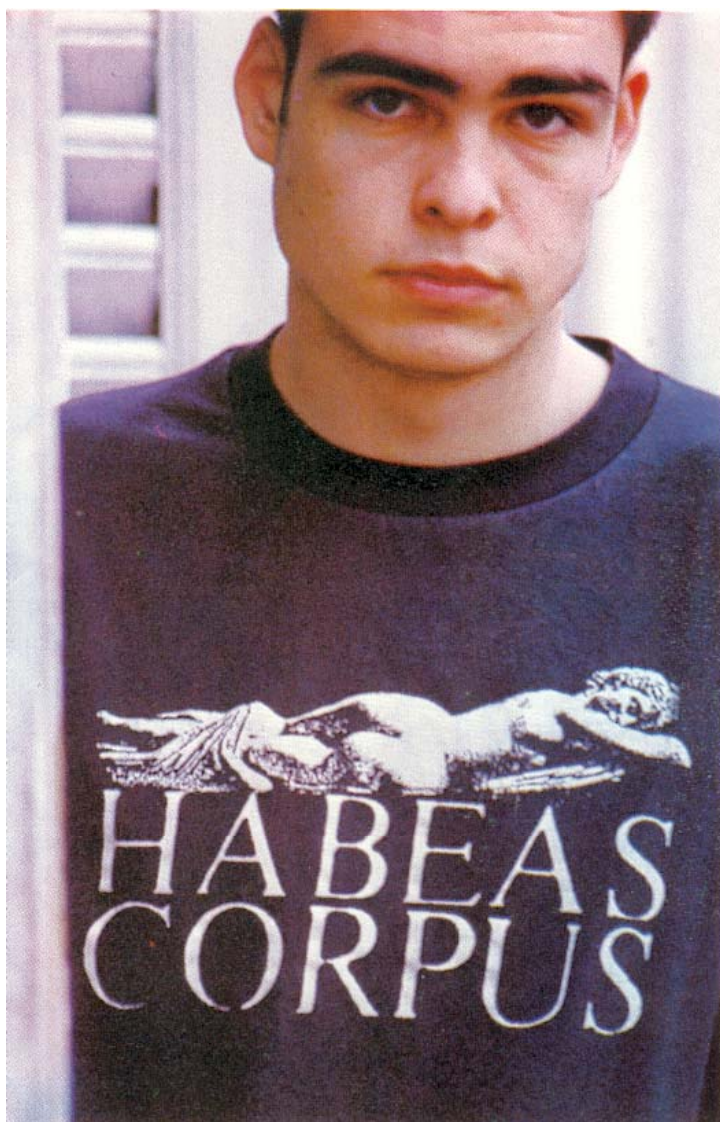


Figura 28. Preiswert, *Habeas corpus*, camiseta, 1994

del poder, máquinas cerebralizadas, confusión y libertad (Ignacio Ramonet) o *Presentando Technologies to the People* (Daniel García Andujar). ¿Qué pintaba el taller de camisetas de la era preindustrial de Preiswert en medio de tanta preocupación por las nuevas tecnologías? ¿Era una broma?.

El taller se titulaba *Tirar la piedra y esconder la mano* y prometía: "experimentaremos con tecnologías domésticas". Probablemente, el diseño de imágenes en un sólo color, sobre camiseta blanca, de manga corta y talla XXL, estampado mediante baja tecnología serigráfica desilusionó a algunos de los jóvenes aspirantes a artistas tecnológicos. Y es que, la propuesta alternativa de Preiswert se basa en una idea: la hegemonía de la ironía, que era radical a principios de los 90 pero que en 1999 parecía situada varias décadas atrás. Tal vez al final de los 50 cuando el Pop realizaba sus directas, al menos tanto como las de Preiswert, embestidas irónicas que suponían una candorosa apuesta sobre el estado de la sociedad. Así que, las repipis camisetas de Preiswert están más allá de lo chistoso, muestran que, cuando se sale a la calle, "uno se imaginaba cínico y se revela auténtico".⁴

Y es que la propuesta activista de Preiswert Arbeitskollegen reflexiona *sobre el impacto de las nuevas tecnologías y otros medios*, (título del "itinerario" de las jornadas de Montesquiú) en unos términos que resultan dolorosamente desconcertantes para una, supuestamente hegemónica, era digital que cuenta con tan sólo cinco años de vida (en España quizá de dos, si nos situamos en el año de las conferencias 1999).

Preiswert también ha realizado (con la colaboración del colectivo Agustín Parejo School) unas pegatinas para poner en monedas de cien pesetas, "de curso legal", que consisten en una bandera de España con la inscripción *Estado Unidense*. El medio, la pegatina (objeto viajero) y el lugar, la moneda corriente, dan idea de la estrategia material que subyace tras la obra múltiple del equipo: la voluntad de salir como artistas a la calle para realizar una "apuesta sobre una comunicación incierta, imprevisible, tal vez imposible".⁵

Por eso, el equipo aprovecha los medios editoriales (como las camisetas caseras y las monedas inventadas gracias a la pegatina) para intrigar al transeúnte al tiempo que explora procedimientos, fundamentalmente simbólicos (generar sorpresa gracias a los recursos de la evocación nostálgica, el humor y la inteligencia) con el fin de poder aprovechar las ocasiones que la circunstancia (momento político, social y cultural concreto) le brinda. Por eso no realiza aparatosas obras de arte público y se dedica más bien arte gráfico al servicio de una idea.

En este sentido, las intervenciones de Preiswert se diferencian mucho de propuestas de arte público más ortodoxas, como *La montaña viaja* de El Perro, donde los artistas invitados (entre los que se encontraba Preiswert) se dirigían a destinatarios dispuestos a dedicar, benevolentes, unos minutos a la contemplación de piezas y *performances*.⁶ Unos buscan procurar (o experimentar) un placer desinteresado imbuidos en un medio hostil mientras que el colectivo que nos ocupa no admite para el arte público la condición de juego cómplice, no digamos ya de comunicación unilateral:

⁴ Lyotard, op. cit. p. 36

⁵ Lyotard, op. cit., p. 38

⁶ Muestra de arte público coordinada por el grupo El Perro que tuvo lugar entre los días 12 y 19 de febrero de 1997. Existe un catálogo editado por Ayuntamiento municipal de Alcorcón. Centro Municipal de las Artes.

"Arte público, arte colectivo, como alternativas... ¿a un arte privado? ¿de veras puede alguien imaginar un arte privado? ¿privado de qué, sino de público, de efecto, de sentido, de valor?"⁷

Así que Preiswert, se inicia definitivamente en el arte de persuadir en la calle y elige la obra múltiple más que la pública ya que como dice Walter Benjamin el "principio fundamental de la publicidad y el galanteo (consiste en): colocarse siete veces septuplicado, en torno a quien se desea conquistar".⁸

LPS hace de sus imágenes tecnológicamente avanzadas un sucedáneo de lo cotidiano

Cuando, con motivo de su exposición en la galería Doble Espacio de Madrid en 1998, Libres para Siempre fue invitado a realizar una edición de al menos treinta ejemplares para los socios, como era habitual en cada convocatoria, el grupo pintó aproximadamente sesenta cuadritos, todos diferentes.

Por otro lado, el colectivo estaba evidentemente interesado en la obra de arte múltiple como demostraban los proyectos realizados sobre soporte digital y para la Red. O la edición de lonas de plástico, vídeos, fotografías, diapositivas, cajas de luz y serigrafías.

La pregunta que surge tras su conducta en Doble Espacio es ¿por qué desaprovechar la ocasión de presentar un múltiple cuando se pedía expresamente y había compradores para ello?. Para enredar más la cosa, el caso es que sí lo hizo, en forma de una caja de luz cuya tapa era un *cibachrom* de una imagen digital generada por el colectivo. La diferencia estaba en el precio. La obra pintada era muchísima más barata que la caja de luz que se podía realizar de encargo mediante un catálogo digital. De manera que las cajas de luz podrían considerarse, según el precio, la obra original (fig. 29). ¿Estaba el colectivo desprestigiando, de este modo, la pintura como medio artístico? En otras palabras ¿tenía la muestra un carácter conceptual que pretendía revisar el valor (monetario) de los productos artísticos según el medio empleado?. La respuesta, que resulta claramente afirmativa, sin embargo, lo es por razones opuestas a lo que cabría suponer. El colectivo ofrece la obra original más barata que la múltiple porque le cuesta menos dinero la producción manual que la mecánica. Al final el grupo financia su obra reproducible gracias a la que no lo es y pierde así la plusvalía de que disfrutaban las obras únicas realizadas a mano. Esta postura honesta para con el comprador deja en evidencia la hipócrita postura del mercado artístico alternativo de la obra múltiple que ofrece sus obras más baratas, siempre a costa del artista que suele ser quien financia sus múltiples o se busca a alguien para que lo haga, haciendo creer, sin embargo, al público que el menor coste de la pieza radica en el hecho de no ser única.

Así que, LPS nunca ha producido múltiples caseros, como Empresa y Preiswert, porque encuentra que los objetos reproducidos en serie ejercen cierta fascinación, tienen un aire de modernidad muy pop y porque le interesa además la impronta, el modo en que las características materiales del objeto producido industrialmente afecta a su diseño. Le gusta ver una "mano" más en el objeto final. Aunque tampoco sea esta la única razón ya que si así fuera diseñaría, como Estrujenbank, imágenes formalmente muy alejadas del

⁷ Esteban Pujals, *¿Privar al público de qué?*, Catálogo de *La montaña viaja*, op. cit.

⁸ Walter Benjamin, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1988, p. 68.

patrón industrial, como son las pictoricistas o manuales, para que la violencia del enfrentamiento de medios materiales tuviera gran relevancia estética. Pero no siendo

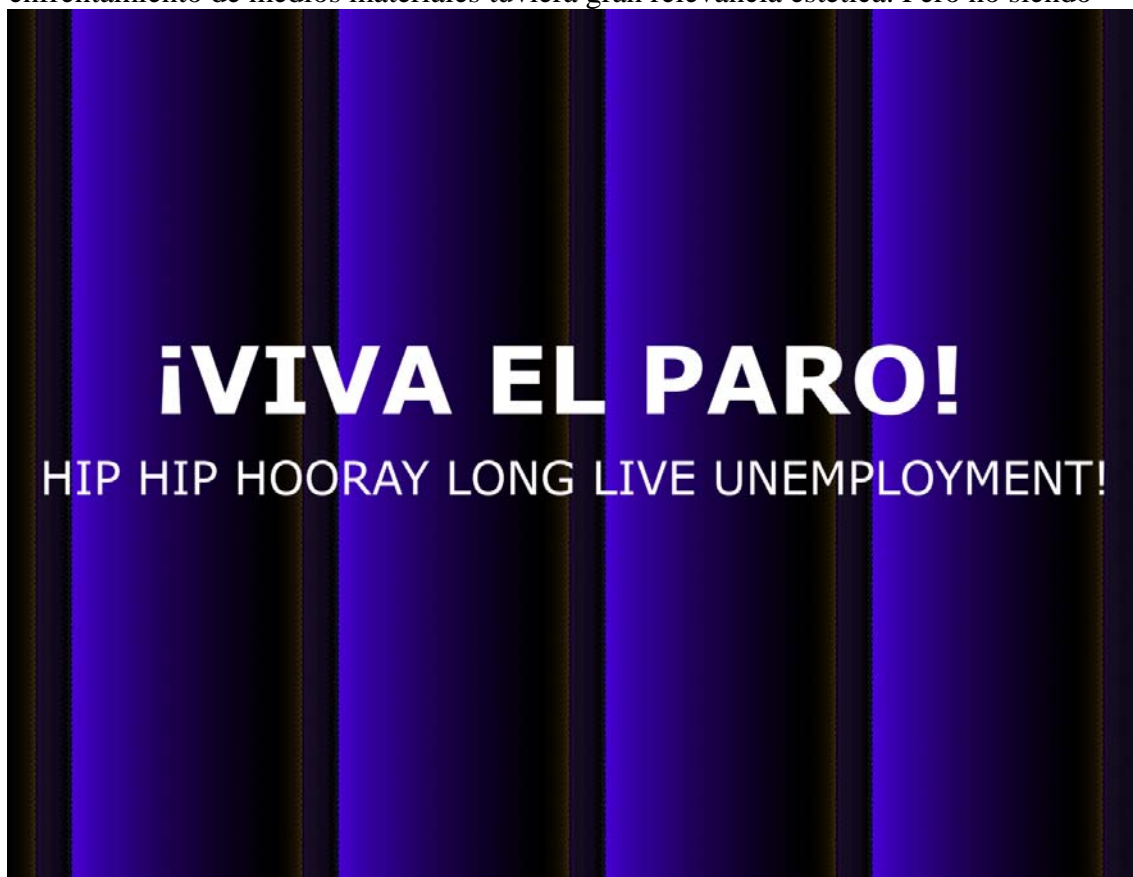


Figura 29. Libres Para Siempre, *Viva el paro*, 1998. Caja de luz, 90 x 120 cm.

éste el caso, —sus múltiples son concebidos mediante máquinas, es decir, que LPS nunca ha traducido un trazo manual a un medio mecánico—, sus ediciones reflejan, no obstante, el estado tecnológico en que se encuentra el colectivo en cada momento y esas es, precisamente, la segunda mano que quiere hacer visible. Así en *CiberChic. Esto es un infierno* (1996) el grupo muestra la pantalla del ordenador frente a unas fotografías obtenidas de ella. También las lonas de plástico impresas por inyección mecánica de *No hay nadie* (1997) se confrontan con un entorno generado por un programa de realidad virtual que se puede ver en el interior de la instalación. Y el mismo múltiple presentado en *Pinturas paranormales* (1998), las cajas de luz, aprovecha recursos del diseño de páginas web, la última empresa tecnológicamente avanzada del grupo.

Los múltiples son pues un modo de sacar fuera del ordenador las últimas imágenes del colectivo, las más recientes y las que reflejan un grado mayor de investigación material. Esta es una postura muy pop en el sentido en que este movimiento se tomó en serio la amenaza de obsolescencia tecnológica de las artes visuales cuando introdujo nuevos medios como la serigrafía, la transferencia fotográfica, el trabajo colectivo de la Factory..., formas que implicaban una mejor adaptación a los procesos (colectivos) y a los procedimientos (mecánicos) propios de la era de la reproductibilidad técnica.

Esta preocupación por estar al día supone una aceptación del hecho de que "la 'modernidad' reside en los tiempos cambiantes (la tecnología digital es el cambio paradigmático de los noventa) y no en las artes que tratan de expresarlos".⁹ A este respecto se puede decir que ya era una preocupación de la vanguardia establecer una relación del arte con los modelos tecnológico de cada tiempo.

En esta línea, el arte múltiple de Libres Para Siempre sirve para crear una versión avanzada de su pintura, capaz de difundir su poética en festivales de arte electrónico, entre empleados ejecutivos (sus dos serigrafías sirvieron como regalo de una empresa) y en la Red, lugares donde se encuentra un público al que el equipo no llegaría mediante obras pictóricas a secas. Además, LPS se muestra como productor tecnológicamente al día, intentando, al mismo tiempo, no adulterar el significado de su obra artística original que, como ya hemos estudiado, ofrece una gran disparidad de medios, más y menos obsoletos técnicamente, en régimen de equivalencia.

Mediante carteles y camisetas EMPRESA ejerce una discriminación sectaria

Este grupo, pese a utilizar el medio semiprofesional de la fotocopia en sus ediciones, intenta un acabado igualmente ambiguo, entre publicitario, artístico y doméstico.

La agresividad de las imágenes (pornografía, enfermedades de la piel, apología de las drogas...) y las siglas misteriosas (GCCIG, sin apenas vocales y por tanto nada pegadizas) configuran, gracias también a la inteligente estrategia material empleada, un tipo de cartel que recuerda al cartel político de grupo clandestino (fig. 30). El tamaño es manejable, el folio basta. La imagen, en blanco y negro la mayoría de las veces y siempre muy empastada, como si se hubieran tirado muchas copias. Los carteles se suelen pegar con mucha cola a la pared, generalmente impoluta, que rodea a

⁹ Eric Hobsbawm, *A la Zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. op. cit. p. 14

las galerías, de modo que resulta prácticamente imposible despegarlos. Finalmente son carteles discretos que parecen dedicados, como de hecho sucede, a gente enterada.



Figura 30, Empresa, Sin título, 1990-93. Fotocopias color.

Entroncan con la tradición panfletaria dadaísta o la vocación sectaria surrealista, a medio camino entre lo político y lo artístico. La diferencia radica en que los carteles de Empresa no anuncian ningún evento real, ni reivindican ninguna ideología. Son propaganda de una Galería Cuerpo de Consulta Inteligencia y Gestión inexistente y por tanto timadora. Venden una galería virtual mafiosa cuyo único artista son ellos mismos y que surge para hacer la competencia a las galerías de arte contemporáneo de Madrid. Para asustarlas e insultarlas por cobijar bajo sus lujosos techos a artistas dóciles, incapaces de generar ninguna imagen ofensiva, y por, pese a su naturaleza comercial (una galería es para Empresa una tienda), no emplear los recursos mediáticos más elementales, como es el cartel, para darles a conocer. Mediante estos carteles, Empresa ofrece su faz de grafista profesional, en definición de Lyotard "artistas, pero promotores".¹⁰

En esta la línea de promoción y propaganda, Empresa edita unas camisetas muy profesionales (de diseño moderno y estampado industrial) donde proliferan las iniciales (GCCIG), las imágenes psicodélicas, los textos poéticos y agresivos, las imágenes sexuales y pintorescas (una de ellas reproduce el cuadro *Venus, Cupido la Locura y el Tiempo* de Bronzino) (fig. 31).

Si el mundo visto desde la alucinación iluminada o la enfermedad que describen las camisetas de Empresa resulta chocante (la mayoría de las que se venden en España son recuerdos de viajes y muestran playas y bonitas ciudades) también lo es el diseño del objeto en sí (son prendas de moda, de buen corte, muy diferentes, por ejemplo, a las camisetas sin gusto de Preiswert) y la calidad de las impresiones (sólo los diseños de los grupos de música rock son tan barrocos y emplean tantos colores). Con tales camisetas interviene de manera reconocible en la calle, más bien en una zona de ella, la formada por un espectador entusiasta, capaz de realizar grandes esfuerzos de interpretación, como los requeridos para la comprensión del sentido secreto de sus carteles.

Finalmente, los sofisticados medios propagandísticos de Empresa resultaron singularmente poco eficaces ya que se trata del colectivo menos conocido de los estudiados.

¹⁰ Lyotard, op. cit., p. 38



Figura 31. Empresa, Sin título, 1992-94. Camisetas serigrafiadas.

3.1.5 El uso de medios pop proporciona una estructura a la obra colectiva

Como conclusión parcial a este epígrafe dedicado a los medios plásticos, hemos establecido que el artista colectivo a examen descubre que las imágenes artísticas son estructuras, que muestran un uso particular de los medios expresivos.

Así que adoptar una estructura concreta como la figuración Pop revela cómo el artista recopiló los materiales, los procedimientos y las técnicas. Y proporciona una valiosa información sobre la destreza básica del equipo que es la de hacer el trabajo todos juntos.

Las múltiples técnicas materiales con que cuenta cualquier artista colectivo se estructuran en torno a dos patrones, ya mencionados anteriormente: el aprovechamiento de los saberes materiales de cada miembro de grupo y aquél que se deriva de una determinada actitud hacia los motivos. El primero proporciona un movimiento preciso del cuerpo hacia la propia obra en gestación, mientras que el otro dirige los movimientos hacia los modelos.¹

El primer tipo (como su propio nombre indica) establece que hacer una obra de arte juntos puede ser como ir de *picnic*. Todos aportan sus técnicas favoritas. Cada uno picotea las especialidades de todos los demás y así la realización de la obra resulta más variada. La estrategia es, pues, la repetición de múltiples técnicas de eficacia probada ya sea por el artista individual ya por la comunidad artística.

El patrón mimético, en cambio, proporciona conductas en relación con las estrategias de selección de modelos: utilizar objetos manufacturados, localizar escenarios, delimitar personajes, escenificar ideas, fotografiar acciones... En el trabajo colectivo, el concepto de modelo, es muchas veces sustituido por el de *material*. Es decir, motivos sensibles, no mentales, que son instrumentos con los que construir la pieza colectiva. *Material* éste que debía pasar luego el control estético.²

Entonces observamos que la tarea figurativa, ya sea ésta tipo pop o no, da lugar a técnicas de presentación y representación de realidades objetivas ("tal como la percepción nos da en la experiencia concreta vivida") y no objetivas (pensemos en la intangible realidad matemática que figura Malevitch mediante cuadros suprematistas en una de las modalidades de "arte representativo pero no figurativo").³ Así que las técnicas de figuración, es decir, aquellas que los filósofos, psicólogos y críticos de arte formalistas han estudiado en oposición a aquellas otras que proveen un arte no representativo (que no busca la representación o evocación de otra cosa) destacan como relevante la diferencia que hay entre objeto y representación.

Por eso, el paso del objeto popular a la representación pop colectiva se realiza mediante una serie de técnicas figurativas (copia, versión, apropiación, etc.) de entre las cuales en

¹ "El pintor aporta su cuerpo —decía Valery, y Merleau Ponty añadía: "No se ve cómo se podría pintar un Espíritu". Si el arte plantea el enigma del cuerpo, el enigma de la técnica plantea el enigma del arte". Autores citados por Paul Virilio en *La máquina de la visión*, op. cit, p 29

² Danto denomina al control estético procesos de transfiguración, y según él, por esos procesos "los objetos más comunes —copos de maíz, sopa en lata, cajas de jabón, estrellas de cine, historietas— (...) adquirirían cierto aire trascendental". Danto, op. cit, p. 143

³ Las precisiones son de Etienne Soriau que en su diccionario de Estética distingue entre la realidad objetiva y no objetiva respecto al problema de la representación.

este epígrafe nos interesaron concretamente las materiales. Nos olvidamos pues de las repeticiones en los órdenes formal y de significado para centrarnos únicamente en la estrategia material.⁴ Pues bien, en el terreno material, nos resulta útil pensar que los colectivos proceden por repetición de procedimientos y de medios expresivos seleccionados para cumplir una figuración de corte pop.

Deleuze explica en el prólogo a su importante y difícil libro *Repetición y diferencia*:

"La repetición concierne a una singularidad incambiable e insustituible (como es un procedimiento material concreto). Los reflejos, los ecos, los dobles, las almas no son del dominio de la semejanza; y de la misma forma que no existe posible sustitución entre los verdaderos gemelos, (pues) no hay posibilidad de cambiar su alma. El criterio de la repetición no es el intercambio sino el robo y la donación".⁵

Consecuentemente, con la apropiación indiscriminada de procedimientos (técnicas y estrategias ajenas) los colectivos interfieren cuantitativamente en el terreno de la plástica, se olvidan de las causas por las que surgen dichos procedimientos materiales para centrarse en el efecto. No tienen como criterio la autenticidad. Su significado está desenvuelto, explicado en ellas mismas. Como dice el teórico de la repetición: "no aprendemos nada con el que nos dice: haz como yo. Nuestros únicos maestros son los que nos dicen "haz conmigo" (...) En otros términos "no existe ideo-motricidad sino sólo sensorio-motricidad".⁶

Entrando en el terreno práctico, los equipos de tendencia pop como los estudiados aquí aplican dos estrategias que les caracterizan: la repetición de procedimientos productivos ajenos al mundo del arte y la equivalencia de medios expresivos en la realización de sus piezas.

La primera estrategia consiste en ponerse en el lugar técnico del productor de cada clase de objetos a copiar. Por eso los grupos aplican directamente técnicas materiales de otros pintores, de ellos mismos como productores individuales e incluso de sus modelos. Por ejemplo, los pueblerinos que producen los objetos de los bares fascinan técnicamente a Estrujenbank. LPS, cuando hace fotografías, roba técnicas propias de los fotógrafos familiares, mientras que Empresa y Preiswert explotan las posibilidades materiales publicitarias y caseras respectivamente.

Insistiendo en el tema, para Estrujenbank, una boina es casi un talismán que le libra del refinamiento artístico y la cursilería en los terrenos material y de significado. Lo mismo se puede decir del público no especializado y amigos que constituyen el modelo material de LPS, la lógica ingeniosa del transeúnte para Preiswert y la asepsia publicitaria para Empresa.

⁴ Según Simón Marchán existen repeticiones formales en procesos como la "representación serial" y de significado en "las diversas apropiaciones lingüísticas que refuerzan las funciones referenciales de los elementos sintáctico-formales, sus relaciones a los objetos icónicos. Los objetos representados sufren intensificaciones estilísticas que favorecen informaciones redundantes (...) La redundancia se apoya en la praxis de las sociedades actuales. Y tal vez su regularidad, su repetición de las mismas situaciones de la vida social, es una de sus bases objetivas."

Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986, pp. 41,42

⁵ Deleuze, *Repetición y Diferencia*, op. cit, p. 50

⁶ *Ibidem*, p. 96

Esta estrategia de repetición diferencia muy claramente a los colectivos madrileños de otros artistas neopop que también practican la copia de modelos. Richter por ejemplo, un artista que ha explorado muchas de ellas y que, como los colectivos a examen, utiliza el medio fotográfico, resulta que lo hace productivo de manera muy distinta. En efecto, cualquier fotografía reproducida mediante la pintura por Richter, una técnica practicada por todos los equipos que nos ocupan, al no celebrar a los productores de las mismas (la prueba es que le resulta indiferente copiar una vista aérea, una fotografía *amateur* o de prensa, de folletos de viajes o publicitaria, de tarjetas postales o de revistas pornográficas), resulta materialmente idéntica a las demás. Son copias tan frías que reducen al absurdo el problema técnico. Semejante relación material con el modelo vincula al alemán con los artistas dadaístas⁷ mientras que, el empleo de repeticiones calientes, que dan la impresión de querer significar algo en sí mismas, tal vez más cercanas a la versión que a la copia, es un rasgo que acerca a los colectivos al mundo Pop. Un territorio donde se acepta sin ironía el motivo, impresión que Douglas Coupland expresa así: "Los artistas pop amaron la máquina que les formateó el disquete que ellos eran"⁸ y que, en el caso del Neopop colectivo, va un paso más allá para engendrar una realidad material subsidiaria que instruye al artista sobre el procedimiento a seguir, el cual, en palabras de Deleuze y para los equipos significa hacer un "movimiento real en oposición a la representación como falso movimiento de lo abstracto".⁹ Por ejemplo, Estrujenbank atornilla verdaderas fotografías basura en sus cuadros. Y también auténticos cuadros de Rastro o copias muy fidedignas.

La segunda estrategia específica que los artistas colectivos han aprendido del Pop es la *equivalencia* entendida como el intercambio de medios expresivos en términos de igualdad. Es decir, el uso de medios combinados que afectan a una clase de representación que gana o pierde cuantitativamente en versatilidad. Así, por ejemplo, la superación de los límites de la pintura y la escultura es un experimento material de ganancia llevado a cabo en el exclusivo terreno de los medios materiales y que dio lugar al arte del *assemblage*, las *combine-painting* de R. Rauschenberg o a los "medios mezclados" del nuevo realismo francés, entre otros. En el lado de la pérdida tenemos, por ejemplo, la pintura de recortes que emplea el colectivo Empresa que debe sustituir las variadas técnicas pictóricas por las limitaciones de un montaje que exclusivamente emplea fotocopias de fotografías que se pegan en el lienzo.

Los colectivos a examen se lanzan a una experimentación de parecida naturaleza cuando decretan la *equivalencia* entre un fondo y un cuadro abstracto, entre un anuncio intervenido y una obra de arte o entre una exposición en una galería y la efectuada en una revista ilustrada. A veces, *igualan* obra pictórica a obra performativa, a instalación o a animación digital. Otras, *intercambian* en las salas de exposiciones imágenes, actuaciones, documentos, objetos cotidianos, noticias, vídeos, discusiones... y obras de arte. El establecimiento de toda clase de *equivalencias*, *intercambios* e *igualdades* de medios les sitúan en el ámbito de lo que Deleuze designa como el de la repetición. En definitiva, hacen equivaler cuantitativamente distintos medios expresivos (pintura, fotomontaje, *performance*...) para procurarse un procedimiento muy consciente de versión.

⁷ Los *ready-mades* de Duchamp no celebran lo ordinario a la manera del Pop.

⁸ La máquina de formatear disquetes para dejarlos en modo pop es la cultura popular. Douglas Coupland, *Polaroids*, op. cit p.154

⁹ Deleuze, op. cit, p 51

Así, el lema, un tanto esotérico de M. McLuhan, "el medio es el mensaje", que caracteriza especialmente bien a las obras sin contenido, de entre las que destacan las extremadamente vanguardistas, es repensado por la práctica colectiva de la manera descrita: aplicando el criterio de la equivalencia. Así se produce un hecho curioso: en las colaboraciones con otros artistas de similar tendencia pop y que culminan en piezas realizadas separadamente, y por tanto producidas con medios expresivos dispares, se advierte que parecen decir exactamente lo mismo. Tanto es así que los artistas participantes en ejercicios de este tipo experimentan la sensación de que estas obras resultan extremadamente crípticas. En definitiva, sospechan que el medio expresivo, o la combinación de ellos, no es capaz de dominar el "material" experiencial y documental que generaron en sus concentraciones. Dicho mensaje parece retraerse de manera que lo único que resplandece son los medios.

Un ejemplo concreto de este fenómeno se dio en la exposición *Pasen y Vean* (1999) realizada conjuntamente por varios artistas con Juan Ugalde a la cabeza en el CCCB de Barcelona. Dicho artista fue invitado a participar en el marco del programa *Intermix, arte en directo*. Los artistas, entre los que se encontraba el colectivo Libres Para Siempre, celebraron varias reuniones en Madrid en las que se configuró la exposición que debía viajar a Barcelona. Independientemente del montaje final, llevado a cabo con varios medios, entre los que destacó la *performance*, los artistas realizaron obras propias que tenían como base el material generado en estas sesiones (fundamentalmente fotografías). Pues bien, cuando los artistas han visto posteriormente esas obras (animaciones de la *performance* :LPS de Libres Para Siempre, algunos *collages* de la exposición *Gutenberg, Kodak, Gates y Cao* (o *Busca la rana*) de Gonzalo Cao o lienzos de Juan Ugalde en la galería Soledad Lorenzo) han declarado que no están seguros de que el público vaya a entender el sentido de esas fotografías sin conocer su peripecia privada (fig. 32 a 38). A nosotros nos parece que, aunque el acontecimiento fuera más claro, lo que queda después — las obras de arte— resulta resplandeciente y esto es así, en parte gracias al uso despreocupado de los medios a costa de un, al parecer inevitable, oscurecimiento del mensaje.



Figura 32. Juan Ugalde, *Campanilla*, 2000. Técnica mixta sobre lienzo, 80 x 80 cm.



Figura 33. Libres Para Siempre, Dos fotogramas de una animación de :LPS, 1999. Animación flash



Figura 34. Libres Para Siempre, Elemento de una animación de :LPS, 1999



Figura 35. Libres Para Siempre, Cuadros de un gif animado para la página web *Pasen y Vean*, 1999



Figura 36. Juan Ugalde, *En los bosques*, 2003. Técnica mixta sobre tela, 270 x 230 cm.



Figura 37. LPS, material documental para la colaboración del colectivo en la página web titulada *Pasen y Vean*, 1999. Fotografía digital



Figura 38. LPS, *Estamos del otro lado*, 1999. Performance.

“El personaje del centro y adelantado lleva una careta que es un detalle de la fotografía superior izquierda y que coincide en el gesto con el protagonista del cuadro *En los bosques* de Juan Ugalde”.

3.2 Temas

Los colectivos de Madrid explotan el tratamiento dual de los temas propio del estilo Neopop. Por un lado, describen minuciosamente algunos motivos sin eludir presentar sus aspectos locales, íntimos o feos y, por otro, fuerzan a estos retratos a expresar significados de validez general, como el impacto de la tecnología, la definición de lo español o el infantilismo de la época.

Por su tratamiento de los temas políticos, les vinculamos con el Neopop internacional y más concretamente con el que se hace en la Costa Oeste de EEUU más que con la rama políticamente correcta del Este. Y es que el mal gusto proverbial de los californianos se fundamenta en la elección polémica de los asuntos, generalmente infantiles (Disney, el cómic o la cultura de consumo y entretenimiento) que representaron en los 90 de manera muy morbosa metáforas de la brutalidad de la sociedad industrial. Para acentuar este efecto dejaron de emplear medios nobles y abandonaron la experimentación formal modernista en beneficio de un arte figurativo ejecutado con medios artísticos muy populares: la careta y el disfraz, la fotografía *amateur*, el póster horterero, la actuación o el cine (sobre todo les fascinaba esa violencia absurda y la suciedad, piénsese en las guerras de tartas, propias de las comedias de *cachetes y palos*).

En el neopop colectivo de los 90 en Madrid hemos encontrado tres grandes líneas temáticas: Política, identidad femenina y definición de lo español (epígrafe 3.2.1), Infancia, adolescencia y cultura juvenil (3.2.2) y Tecnología y era espacial (3.2.3).

3.2.1 Política: identidad femenina y definición de lo español

- *Identidad femenina*

Al final de la década, una vez pasada la gripe del arte políticamente correcto, algunas mujeres artistas realizaban un arte, híbrido y experimental, libre de objetivos feministas. Del mismo modo, el arte de los colectivos a examen se desarrollaba en el ámbito posmoderno sorteando la presión que ejercía la exigencia teórica ilustrada de ofrecer un modelo positivo de sujeto creador.

Pero en el primer lustro los artistas colectivos ofrecían retratos de ellos mismos como creadores y escribían al respecto en la creencia de que la categoría de creador colectivo podía ser un foco de articulación política aunque no fuera fácil establecer las características esenciales e intrínsecas del arte de los equipos frente al producido por los solitarios.

Además desde el momento en que el creador colectivo (o femenino) considera que su arte no implica un peculiar tratamiento formal y sobre todo no le preocupa (a diferencia de los *ismos* modernos vanguardistas) la innovación, se convierte en una arte estilísticamente invisible y por eso no es de extrañar que la crítica se haya centrado en su universo temático para caracterizarles.

Las mujeres fueron vinculadas al arte gay¹ para fundar una rama del posmoderno arte políticamente correcto, mientras que los colectivos a examen pasaron a ser considerados

¹ Por ejemplo, en su libro que resume el arte del fin del milenio *Art Today*, el historiador Lucie-Smith vincula estas dos manifestaciones en un capítulo que titula "Arte femenino y gay". También en su

artistas políticos, entre otras cosas, por su interés por temas sociales y, sobre todo, por que su fórmula parece implicar una oposición a la figura del "artista estrella del mercado que avala sus obras mediante una firma cotizable".²

- *Definición de lo español*

Patricia Gadea y Juan Ugalde, en Norteamérica, en los años de formación del colectivo Estrujenbank a finales de los ochenta, exploraron la imagen del español. Encontraron su estética perfectamente codificada en las caricaturas del dibujante de cómic Ibáñez. Explorar esta estética diferencial y enfrentarla a los tipos anglosajones podría considerarse un empeño de minoría cultural que quiere afirmar su diferencia y que por tanto reclama una lectura política. En esto coincidían con otros artistas latinos que reivindicaron sus dibujantes autóctonos (sobre todo de caricatura política) y que también mostraron temas e iconografía propios de la religión católica como enseña de su singularidad. Los colectivos madrileños, con Estrujenbank a la cabeza, tratan todos estos asuntos y beben de estas fuentes, pero el tratamiento es distinto.

En efecto, aunque Estrujenbank ha pintado caricaturas de políticos españoles (por ejemplo, Alfonso Guerra es un mono con un misil en el cuadro *¡Llame hoy!* o Felipe González aparece como un ratón que ofrece la cabeza de Morán en un plato en *La limpieza más exigente* (ver fig. 62, p.200), estos personajes cumplen la función de ubicar el asunto del cuadro en una época concreta. Los políticos no son, como para otros artistas latinoamericanos, un motivo genérico, como es, por ejemplo, el dictador. Tampoco ofrecen un significativo juego formal, al estilo de esos políticos y capitalistas que aparecían en los cuadros de Bruna y Rodrigo (un colectivo de chilenos que expuso en alguna ocasión con los madrileños)³ como repelentes cucarachas de reminiscencias kafkianas.

Por otro lado, el tema de la religión no ha sido empleado por los colectivos como distintivo político así que no cumple la función de caracterizarles como minoría católica.⁴ Hasta tal punto se sienten ajenos a la estrategia de emplear temas religiosos como emblemas de su diferencia que son capaces situarse en la posición distanciada de un desconocedor de la tradición católica con lo que sus cuadros religiosos son más bien parodias.

En esta línea, Preiswert tiene, además de la instalación en *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* (1994) sobre la Catedral de la Almudena, un curioso cuadro, *Naturaleza muerta* (1996) de estética típicamente latinoamericana, es decir, la imagen se construye desde la tradición religiosa y culta (vanitas) mediante el motivo medieval del esqueleto, la luz tenebrista propia del barroco y el gusto romántico por la leyenda y la muerte. El cuadro muestra una imagen nocturna de un agujero excavado en la tierra

Movimientos artísticos desde 1945, escribe de esta asociación: "El arte feminista se desarrolló a la par que otro clase de arte basado en el tema: el arte de liberación gay"
Lucie-Smith, op. cit., p. 281

² Libres Para Siempre, "Trabajo anónimo y de grupo", *El demon-nio Drojo*, op. cit.

³ Concretamente fueron invitados por Dionisio Cañas a participar en *Cambio de Sentido*, Cinco Casas, 1991.

⁴ En España se habla de un catolicismo caracterizador, pero, lógicamente, también se hace por el mismo motivo arte de inspiración budista o hinduista, por ejemplo. Este último resulta sobre todo influyente en Gran Bretaña. Los problemas de censura de la exposición *Sensation* en Nueva York (1998) se debieron en gran parte al uso de estos motivos religiosos.

donde yacen unos huesos iluminados. Encima ondea un pergamino de bordes enrollados que muestra una leyenda que reza: "El que se traga un hueso confianza tiene en su pellejo" (ver fig. 162, p.397). Aquí en realidad lo que se está narrando es una noticia política que se explica en el pie de foto, también pintado, donde se lee: "Restos de Lasa y Zabala secuestrados y asesinados por los GAL en 1993 y aparecidos en Busot (Alicante)", mientras que las referencias religiosas sólo sirven para recrear un ambiente inquisitorial, que tan exótico les parece a los no católicos.

También Empresa ha introducido una pareja en posición erótica, típica del kamasutra, dentro de una iglesia gótica y LPS ha representado al espíritu santo en forma de pene con alas, pero estas ingenuas blasfemias son fruto de sus estilos representativos respectivos. A saber, escandalizar mediante estrategias publicitarias⁵ basadas en la sospecha y la asociación importadas al mundo de la alta cultura en el caso de Empresa, y practicar la lectura literal de los lugares comunes para hacer aflorar la figura humorística por parte de Libres Para Siempre.

- Arte político

Políticamente, Preiswert, que propugna un movimiento de masas, se organiza de manera no eficaz para que éste surja de manera espontánea, con lo que evidentemente se reducen su alcance y operatividad. Estrujenbank, un grupo más sistemático y muy centrado en la poética del paleta español, podría parecer más reivindicativo pero pinta con tal gusto por el medio, que suaviza la doctrina. LPS es demasiado cauto, ambiguo para resultar moralizador y Empresa se empeña en un secretismo elitista que limita cualquier intento didáctico o políticamente correcto. En general, ante los temas políticos, los equipos madrileños, actúan de manera literal y concreta de modo que todo el poder universalizador o categórico (en forma de ley) que pudiera subyacer bajo el motivo queda reducido a un tono, claramente artístico y pragmático más que filosófico.

No ignoran que buena parte de la realidad social no resistiría un examen riguroso pero para ellos esta realidad es algo que utilizan para poder ejecutar determinadas obras. *Chicos PSOE*, *Hacienda somos tontos*, la crítica a la Expo 92, las caricaturas de políticos socialistas, el *Hazte invisible* dirigido a los turcos alemanes, no son sino propuestas irónicas. Y es que ¿son los miembros de Libres Para Siempre realmente socialistas? ¿Qué propósito social viable tiene Preiswert? ¿Habría progresado la moral española si todo el mundo hubiera dejado de asistir a la Exposición Universal de Sevilla? Y aunque Empresa entregara el corazón a la causa turca en su visita a Alemania, su consigna "görünmez ol" (*Hazte invisible*) tiene más vínculos con el mito pop del hombre invisible y las historias de abducidos por los extraterrestres que con la política de inmigración alemana.

Los equipos a examen no son pues reformadores sociales sino que practican la invención de realidades que siempre contiene cierto grado de ironía. Con todo esto no queremos decir que la obra de los colectivos sea únicamente paródica, pocos amores hay tan serios y apasionados como el que experimenta Estrujenbank por el gañán español acodado en la barra de un bar, pero lo que primordialmente ofrece este

⁵ El cuadro psicodélico de Empresa recuerda a un anuncio de finales de los 90 que muestra a un chico muy moderno que entra en una iglesia y, ante el asombro de todos los presentes, se acerca a comulgar. La cámara hace un *zoom* a su cara y lo que pasa es que al abrir la boca vemos que tiene un *piercing* en la lengua. Y eso es todo.

personaje artístico no es una propuesta política, sino la visión afectuosa y nostálgica por una realidad española que ya no existe o está camino de desaparecer. Por eso, aún conscientes de que el arte colectivo no sirve para expiar culpas o para reformar instituciones que no cumplen su cometido, los Neopop no renuncian a transmitir ciertas verdades sociales y políticas mediante los antiguos recursos del emblema y la empresa que serán estudiados más adelante.

Para resumir podríamos decir que la estrategia fundamental empleada por los artistas conocidos como políticamente correctos de cuestionar el canon modernista occidental desde los "márgenes" no es la misión principal de los colectivos neopop. Tampoco la tan potente corriente artística que, sobre todo en Norteamérica, de expresión a la cultura de la queja y la reivindicación explícita interesa a los nuestros pues por la clase de arte que hacen, entre utópico y realista, parece claro que consideran que esta escuela supone una concepción del arte basada en criterios políticos de utilidad y en atribuir a la operación artística las características de comunicabilidad inmediata y directa, propósito que les resulta un tanto ingenuo.

Así que sus obras de arte (a menudo cuadros e instalaciones que formalmente podrían tildarse de convencionales) incorporan motivos políticos, discretamente, por su conexión con el universo popular. Desarrollan estos artistas una poética neopop que no justifica que parte de la crítica española, más interesada en apoyar a creadores más conceptuales y formalistas, les calificara apresuradamente de políticos. Neopop es, a nuestro juicio, una etiqueta estilística que le cuadra mejor a este arte que emplea temas políticos de vez en cuando.⁶

⁶ En este sentido, discrepamos del análisis que se hacía del fenómeno de lo colectivo, y más concretamente del tratamiento que recibieron las pintadas y cuadros de Preiswert y Estrujenbank, en la muestra *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (MACBA, Barcelona, 2005). La lucha de estos colectivos contra la política cultural en general y la institución artística en particular, "el arte del talento" en palabras de E. Pujals, es una actitud política que, a nuestro juicio, produce realizaciones estilísticamente neopop, muchas veces de tema político, y no activismo artístico a secas. En este sentido, su "formalidad" es más plástica (aportan plantillas y cuadros) que documental. Digamos que las piezas que aparecían en la muestra merecían estar allí pero también podrían haber formado parte de una antológica sobre el arte de tendencia pop en España, por ejemplo. VVAA, *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 1 y 2*, editan Jesús Carrillo, Ignacio Estrella Noriega y Lidia García Meru para Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía- UNIA arteypensamiento, 2005

a) Identidad femenina

- Estrujenbank. *Lo bueno sale bien* (1991)

En la pieza *Lo bueno sale bien* (fig. 33) aparece una mujer que lleva un vestidito que recuerda a los que lucía Jane, la mujer de Tarzán, pero con una influencia mayor de la exuberante ropa de revista. Es más corto y ajustado. El personaje se exhibe sofisticado: tiene el pelo teñido, está muy maquillada, el escote, la posición de las piernas y de los pies, muy estirados, como de puntillas, es tan convencional y coqueta como si estuviera regalándonos con número picante. Vemos una mujer con ropas primitivas pero que, en realidad, trabaja en un circo. O es una superheroína de cómic de la época de Cónan el bárbaro. Tal vez una *pin-up* de las de Vargas.

Aparece un animal salvaje que funciona como el típico símbolo que acompaña a la mujer fatal. Un tipo que según Mario Praz ostenta "una feminidad prepotente y cruel" capaz de atraer de una manera enfermiza a los románticos. Semejante estereotipo, tal vez con menos carga sexual, es utilizado, a menudo por la publicidad más efectista. Tras el gancho, la marca: la "ese" de Seat. Y el eslogan: "lo bueno sale bien". Aparte de la referencia a una casa tan conocida por el automovilista español, destaca inequívoca, la mención a la M-30, autovía que circunvala la capital de España y que parece retratada en una fotografía en blanco y negro enmarcada.

Aquí la chica y el tigre resultan motivos incongruentemente exóticos al lado de los poco deportivos coches de la marca *Seat*. La M-30 es una autopista cutre, famosa por sus atascos y su mala señalización. El color azul bebé no es nada euforizante o *sexy*. Más bien todo lo contrario, no hay más que recordar su asociación con la Virgen María. Ni siquiera la tipografía de la leyenda es atractiva. Entonces por qué un entorno tan poco *glamuroso* rodea a una chica con animal a lo Mel Ramos. ¿Es ella lo bueno? ¿lo que sale bien?. Parece que sí: la chica encarna una fantasía "landista", de esas que tanto irritan a las feministas políticamente correctas. A través de la cual el colectivo traza un penetrante retrato masculino de un personaje ausente que es español, podría habitar la parte sosa del cuadro y soñar con la chica a colores.

Feminismo

El espíritu de represión sexual característico de los años 60 en España que late tras el cuadro, aparte de intentar invocar un universo genuinamente español, conduce a dos posibles lecturas, ambas feministas, acerca del tema específico del deseo masculino. Una amable, donde la herramienta para describirlo es el ridículo y otra, mucho más airada y desaprobadora, que encuentra en esta clase de hombres, un enemigo de la mujer.

En el primer caso, la autora se encuentra inmersa en una corriente más o menos feminista (el hombre queda ridiculizado) y pop, que parodia la visión masculina de la mujer mediante la imitación del tono y el estilo de los pintores varones (fig. 34). Esta última es una estrategia ampliamente empleada por las artistas de "lo cocido", Sue



Figura 33. Estrujenbank, *Lo bueno sale bien*, 1990. Técnica mixta sobre tela, 214 x 118 cm.

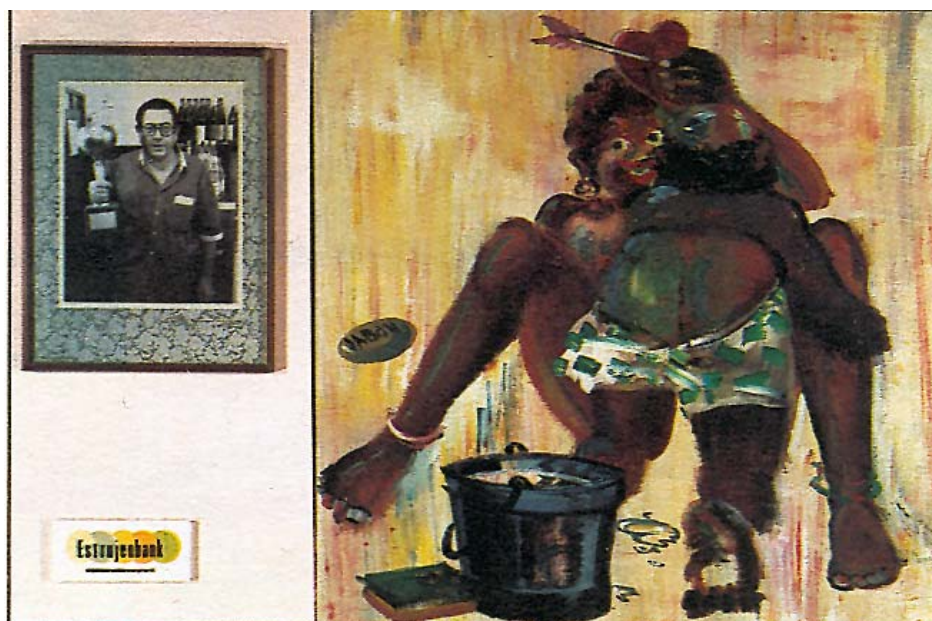


Figura 34. Estrujenbank, Sin título, 1989. Técnica mixta sobre tela, 89 x 132 cm.

Williams, es una de ellas, según explica el comisario de la exposición *Cocido y crudo*, Dan Cameron.¹

Estos valores restrictivos y el tono casposo y ridículo aparecen, unos años después, en una pintada espontánea llevada a cabo por artistas neopop de la siguiente generación. La pintada, en una pared del camino que conduce a la facultad de Bellas Artes de Cuenca, va dirigida a las compañeras de clase y dice *Ibéricas, poneos los ligueros y dejaos de chorradas*.

En el extremo opuesto, es decir, desde una posición nada tolerante con este tipo de deseos y fantasías sexuales masculinos, se sitúan la mayoría de las historiadoras del arte feministas de los 90.²

Es éste también el espíritu de denuncia que late tras la propuesta que realizó el dúo Patricia Gadea y Belén Sánchez en la exposición *Justos por pecadores ...* organizada por el colectivo Libres Para Siempre en el espacio alternativo El Ojo Atómico de Madrid en el año 94. La pareja pretendía que todos los participantes construyeran un telón para que, delante, se hicieran fotos mujeres artistas llorando. El suyo mostraba a una bárbara pintada junto a un leopardo, a modo de escudo, sobre la bandera de España. Alrededor de estas figuras había una leyenda que rezaba: *alma de puta, coño de santa*. Debajo se ve a un hombre con nariz en forma de miembro viril (fig. 35).

Además de este tipo de insultos al macho ibérico, al viejo verde, al adolescente salido, etc. existe una postura pop que implica una vuelta de tuerca al problema. Estos artistas se dedican a glosar la figura, los crímenes, la psicología del *serial killer* que casi siempre presenta fijaciones sexuales. El perturbado, el asesino, el ultraviolento, el violador son personajes muy del pop de los noventa (Ida Applebroog, Juan Dávila, Leon Golub, Zoe Leonard, Tracey Moffatt, Mike Kelley, Paul McCarthy, Nancy Spero)³ que tratan de reflejar las particularidades de la sociedad postindustrial.

En nuestro contexto, el grupo Empresa hace veladas referencias al violento en algunas de sus obras. *El terror es ahora mi forma de ser*, por ejemplo, muestra a unos hombres que enseñan explícitamente el pene con el que piensan sembrar el pánico, así como el cartel pornográfico que retrata a una jovencita semidesnuda tocada con una gorrita militar hace pensar que pueda ser una víctima fácil de este tipo de agresores.

Estilo surrealista

¹ "(...) las pinturas de Sue Williams, influidas por el cómic, son también explícitas en su uso de chistes e imágenes obscenos para escenificar el ritual de la degradación de la mujer dentro de las estructuras sociales. (...) Utilizando la parodia como punta de lanza, el teatro del abuso de Williams encuentra un objeto enteramente distinto en la proclividad de las postrimerías de del siglo XX a velar el cuerpo humano con unos valores circunscritos y restrictivos que en última instancia se asientan en el miedo" Dan Cameron, "*Cocido y crudo*", en *Cocido y crudo*, catálogo de la exposición que tuvo lugar en MNCARS, Madrid, del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo, 1995, p.55

² Estrella de Diego aporta una nutrida bibliografía sobre este tipo de lecturas feministas en su ensayo "*Figuras de la diferencia*" incluido en el segundo volumen de la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, obra dirigida por Valeriano Bozal, ed. Visor, 1996, Madrid. Otro texto que incluye diversidad de perspectivas feministas es VVAA, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Ediciones Cátedra, 1998, Madrid.

³ Y del Pop en general. Miguel Ibáñez hace un juego de palabras entre *serial killer* y *serial star* refiriéndose a la serie de Andy Warhol *Most Wanted Series* donde aparecen retratos, de frente y de perfil, de detenidos.

M. Ibáñez, *pOp cOntrOl. Crónicas post-industriales*, Glénat, Barcelona, 2000, p.45.

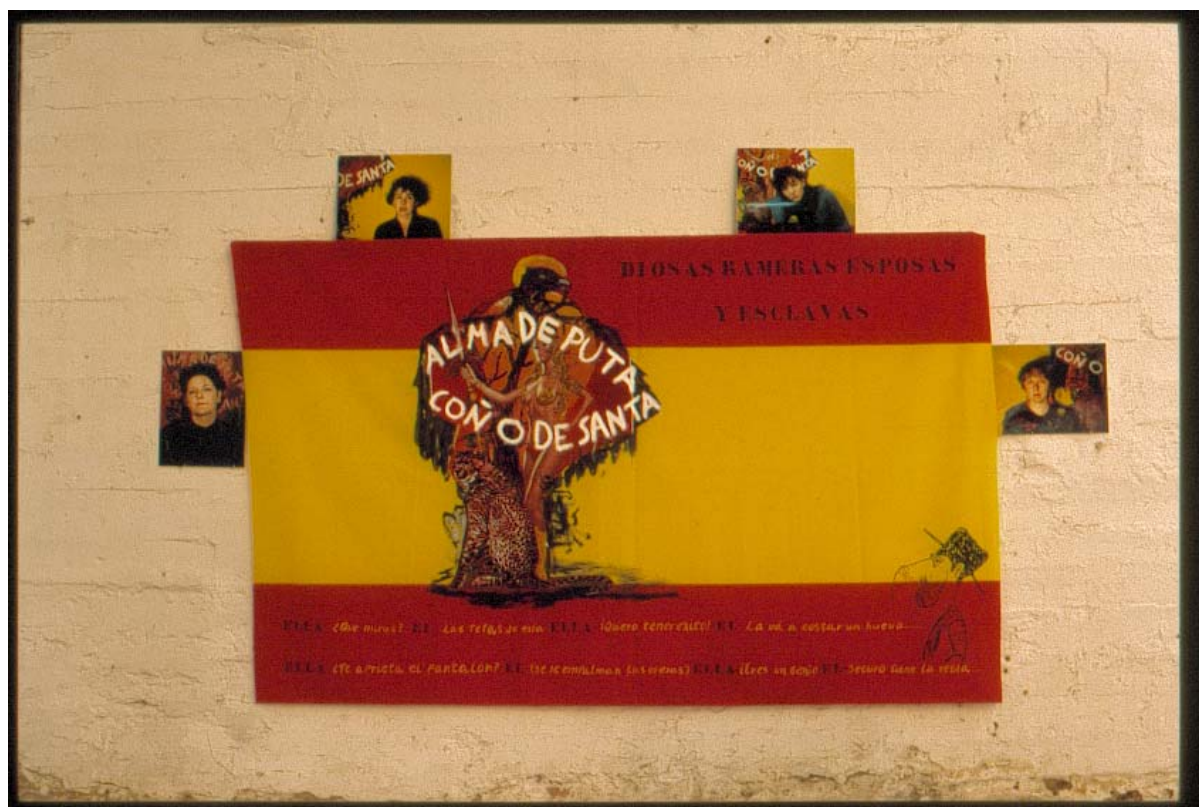


Figura 35. Patricia Gadea y Belén Sánchez. Vista de la pieza *Telones para que se fotografíen mujeres artistas llorando* instalada en El Ojo Atómico.

Alma de puta coño de santa, 1994. Técnica mixta sobre bandera de tela, 100 x 160 cm.

A la luz de otras piezas del propio colectivo Estrujenbank surgen nuevas interpretaciones para el cuadro.

Podría ser que la mujer y el tigre se asociaran a la autopista y al *SEAT* de manera absurda, porque sí, a la manera surrealista como el paraguas que aparece fortuitamente sobre la mesa de operaciones. Un encuentro similar al que acontece sobre el gran cuadro *Seguros por experiencia* del grupo que se exhibía también en la exposición Col.lecció 90-91 (ver fig. 146, p. 335). Se dan en él el mismo número de elementos: una figura pintada, en este caso un submarino de guerra, una foto enmarcada, aquí la vendimia, una franja roja (en vez de azul) y un texto que da título al cuadro: *Seguros por experiencia por Lo bueno sale bien*.

Así pues ambos cuadros podrían ser vistos como un cúmulo de alegorías populares (la mujer despampanante, el submarino) que potencian el poder alegórico de la fotografía (la M-30 representa al oficinista y la vendimia, la naturalidad de la vida del paleta) y que se suman a esa otra, la marca Estrujenbank, que habla de un arte colectivo desmitificado.

Del feminismo doctrinario a la pintura

La clave podría hallarse también en el tapiz intervenido por Patricia Gadea en el 92 donde una guerrera medieval acaricia a una pantera negra que lleva en el cuerpo la leyenda "Europa" (fig 36). Así en el cuadro que nos ocupa, una vez que la referencia a Europa es sustituida por la de España (fig. 37), el mensaje resulta idéntico: las mujeres se encuentran excluidas de las grandes cuestiones políticas y, dado su imponente aspecto, parece que son capaces de arreglárselas bastante bien. Bárbaras contra civilizados europeos o africanas salvajes frente a grises católicos españoles. Estas chicas,⁴ como la superheroína de LPS o los personajes de Nicole Eisenman, "representan a mujeres fuertes y despreocupadas del entorno, mujeres que viven en un mundo de fantasía donde la misoginia pierde la batalla (...)"⁵

Lo bueno sale bien puede, por último, interpretarse como una encarnación de la ira que sufren las artistas feministas ante la prepotencia de los varones y que se traduce en una opinión del tipo: la mujer está por encima del varón. En este cuadro ¿quién es el varón? Un conductor madrileño. Mientras que la magnífica mujer puede ser perfectamente la reina de la belleza que aparece en el póster que él lleva colgado en el camión.

Este método de oposición paródica y teatral tiene una mayor contundencia si los principios feministas se enuncian, como dice Dan Cameron a propósito de las pintoras feministas de los 90: Sue Williams, Lisa Yuskavage, Nicole Eisenman y Deborah Kass, "en forma tal que, cualquier persona con un mínimo de formación plástica, fuera capaz

⁴ Patricia Gadea tiene una serie de mujeres artistas de circo que median entre los ideales masculinos y femeninos sobre conceptos como la feminidad, el sexo, Europa, el capitalismo, la religión etc. Patricia Gadea, *Atomic circus*, catálogo editado por la galería Masha Prieto, Madrid, 1992.

⁵ Helena Cabello y Ana Carceller, "*Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)*" ensayo incluido en la publicación *zona F* que acompaña la exposición del mismo título que tuvo lugar en el Espai D'Art Contemporani de Castelló, Castellón de la Plana, del 3 de febrero al 9 de abril de 2000, p.87



Figura 36. Patricia Gadea, *El rapto de Europa*, 1992. Técnica mixta.
Edición en formato postal



Figura 37. Patricia Gadea, *I love Europa*, 1992.
Pintura sobre cartel y lienzo, 146 x 97 cm.

de apreciar el mensaje".⁶ Estas artistas, como Estrujenbank y Patricia Gadea en particular (fig. 38), vinculan el tema del orgullo femenino a una técnica artística precisa, durante los 90, como es la pintura, apartándose formalmente del: *performance* (tipo *Gerrilla Girls*), la fotografía (de artistas de los 80 como Sherman y Kruger) y la apropiación, que tradicionalmente habían sido los vehículos del arte reivindicativo y femenino (en la década anterior la pintura era empleada sobre todo por varones).



Figura 38. Patricia Gadea, Sin título, 1994. Técnica mixta sobre papel. En *Irreal-Surreal en San Lorenzo de El Escorial*, Cocheras del rey, El Escorial, Madrid.

⁶ "Como puede apreciarse en las obra de artistas como Sue Williams, Lisa Yuskavage, Nicole Eisenman y Deborah Kass, esta contra-reacción convertiría la rabia feminista en una especie de artificio teatral. No obstante, sin buscar el descrédito del feminismo en sí, la obra de esas artistas tendía a centrarse en el miedo social colectivo a la rabia feminista, con su correspondiente convicción de que los hombres debían ser castigados por sus trasgresiones actuales, así como por las de sus antecesores. Aunque una gran parte de esta obra posee una marcada vena paródica, el recurso al humor para enmascarar una rabia firmemente arraigada, favoreció, así mismo, un retorno de lo pictórico al dominio de la expresión artística. En lugar de utilizar cámaras, las artistas citadas creían firmemente que la única manera de reavivar el interés por los principios que configuraban su trabajo era la de asegurar la expresión de dichos principios en forma tal que, cualquier persona con un mínimo de formación plástica, fuera capaz de apreciar el mensaje". Dan Cameron, "Sobre el feminismo: post-, neo- e intermedio", *zona F*, op. cit, p. 133

- Libres Para Siempre. *Debuten* (1995)

La mujer que se presenta en *Debuten* (fig. 39) está disfrazada caseramente de superhéroe. También se nota que es un retrato de alguien y no una representación convencional o fantástica pues su rostro es imperfecto, expresivo y peculiar al igual que su cuerpo. Está agachada, de perfil a nosotros, y algo girada nos apunta con la pistola en una postura a lo James Bond.

El monigote es un *mongui* de Gonzalo Cao. Un artista que lleva años desarrollando esta serie. Gracias a este y otros detalles se advierte que el fondo fue pintado entre varias personas tal vez en una o dos sesiones.

Sobre este fondo se pintaron, de manera más relamida, el cisne y el cerdo, que parece un antepasado optimista de un Pokémon porque está pensando "Debuten", lo que, en lenguaje popular viene a querer decir: "Todo está bien". El hecho de que el marco que bordea el cuadro no esté presente en el lado izquierdo hace pensar que quizá se tratara de un lienzo más grande que fue cortado.

La oposición formal que mantiene la chica, que resalta sobre el fondo como una calcomanía, con el resto del cuadro tiene al menos tres lecturas en el terreno del sentido. Se enfrentan así lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado y por último lo sublime y lo ridículo.

Debate masculino/femenino

La primera oposición se refiere a: masculino contra femenino. En este terreno, sólo los labios y quizá una sugerencia de media gafa de sol femenina (en el fondo se ve una línea azul claro que dibuja la montura de una) remiten al estereotipo femenino, mientras que el traje y la acción de la protagonista son claramente masculinos.

La chica misma tiene un porte algo andrógino: lleva el pelo corto, no tiene apenas caderas, además el disfraz resulta pordiosero en exceso para una superheroína. En efecto, el calzón que lleva sobre los pantalones está caído, la camiseta no ajusta como debiera y tiene un poco de vuelo por detrás.

Así que el disfraz no resulta ni muy convincente ni muy femenino, pero si, como sospechamos, ella no pretende parecer una heroína de verdad, si no que más bien su traje es fruto de un pasatiempo gratuito, la cosa cambia y entonces se convierte una mujer extravagante, con fuerte personalidad.

Talante privado y público

La segunda batalla o más bien confusión tiene lugar entre los ámbitos privado y público. Uno se pregunta: ¿Qué hará así vestida? ¿Cocinar? ¿Leer? ¿Gimnasia? ¿Pintar acuarelas? Parece evidente que cualquier cosa que haga con ese disfraz resultará en cierto modo registrable. Por otro lado, cuanto más femenina sea la actividad emprendida más hilarante será el resultado. Y, desde luego, nadie hace bromas sin público. Pero hay algo misterioso en todo esto pues la actuación de esta chica que nos apunta, sin mirarnos, con una pistola no resulta, sin embargo, cómica. De hecho hay una fotografía impresa en un catálogo de LPS que resulta mucho más humorística (fig. 40). Así que el medio pictórico da expresión a un conflicto entre el mundo privado (fantástico y pictórico) que se encuentra detrás de ella y el medio público al que apunta



Figura 39. LPS, *Debuten Spark*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm.

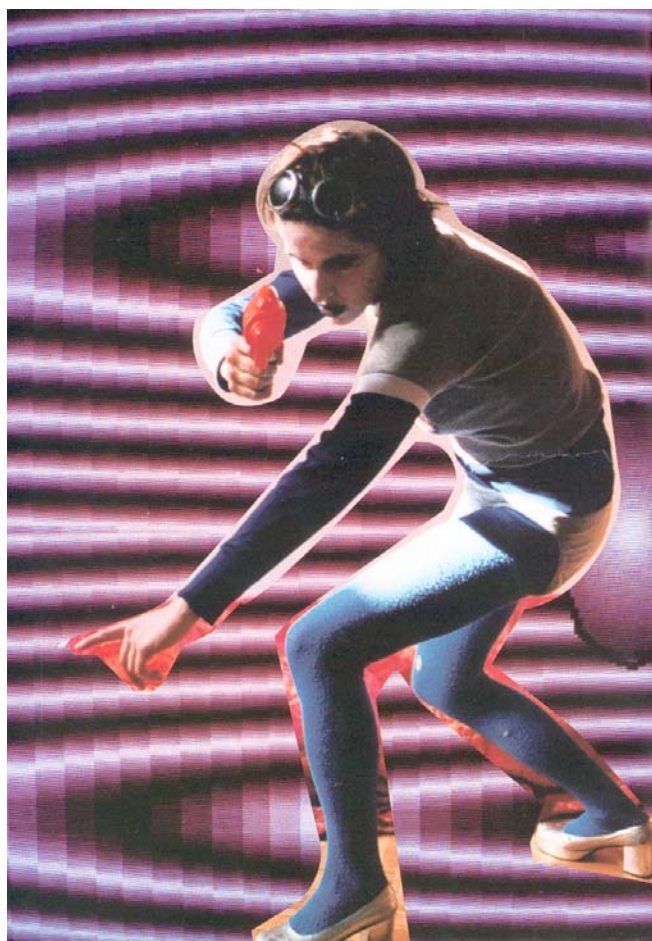


Figura 40. LPS, Una página del catálogo *El Demon-nio Drojo*, 1995. Fotocollage

con una pistola. En efecto, el universo estrafalario que la rodea sirve para sugerir conflictos que le provocan incomodidad. Por ejemplo, en el cuadro es verano y ella va muy vestida (lleva dos capas de ropa); se hace referencia a los besos a lo femenino cuando su actitud es masculina y violenta; los monigotes, así como ella misma, se ven inmersos en peleas, pero el resto de la banda, *mongui*, cerdo "debuten" y cisne¹ sin pico sonríen abiertamente. Ella se destaca de esta vorágine como único personaje real. No sabemos si el entorno que la rodea es alucinación, metáfora, alegoría o incluso pesadilla. Pero parece vulnerable, encogida, ajena y confusa como una adolescente que siente humillación porque cree que "Todo el mundo escudriña lo que hace y convierte cualquier cosa que haga, o incluso piense, en un juego público". Se siente observada por el ojo de una inclemente cámara invisible, que la estuviese enfocando y ante la que se viera obligada repentinamente a gesticular (apuntar con el arma). Se muestra en actitud defensiva porque sufre un arrebato de resentimiento adolescente contra el público que la observa.

Esto la convierte en un típico personaje *patoso* de los 90. Metáfora de una creatividad táctica, que opera sin premeditación, aprovechando las oportunidades en el ámbito privado. Este personaje, como el propio colectivo Libres Para Siempre, se sabe poco comprendido en el terreno estratégico de lo público donde cada movimiento tiene un porqué y genera una rentabilidad. Ella, como LPS, crea en privado y ambos producen una *performances* y un cuadro enorme, respectivamente, sin esperar recibir el carné de productores.

Lo sublime y lo ridículo afectan a la causa feminista

El desalentador papel del productor doméstico resulta entre sublime y ridículo. En efecto, hemos observado que la protagonista se siente vulnerable pero al mismo tiempo exhibe lo dura que se ha vuelto su piel (va de superheroína), su fuerte personalidad (no le importa su apariencia ridícula) y parece henchida de soberbia y desdén hacia ese ojo público que tanto la martiriza (que somos los espectadores a los que ni siquiera dirige la mirada) para los que está vedada la comprensión del mundo superior que ella mantiene a raya detrás de ella.

Es una superhéroe que, desde su casa (representada por el marco blanco que rodea la escena, y que sugiere una ventana, además de por su traje doméstico), amenaza al público que mira el cuadro, encañonándolo, porque sospecha que quiere fisgonear y reírse de las sublimes fantasías y melancolías que la rodean y que reivindica. Puede verse aquí una sutil identificación del colectivo con el personaje. Así como Estrujenbank se hermana con el parroquiano del bar español, LPS parece adherirse a través de la figura de este personaje, y no sin ironía, a la empresa del artista Bruce Nauman: "La misión del artista es revelar al mundo verdades místicas". La experiencia de sentirse un dios.² O una superheroína. Hay algo de la socarrona petulancia, que

¹ El artista italiano Francesco Clemente, explica en el catálogo que realizó el Guggenheim de Bilbao, que el cisne es un símbolo de lo masculino y lo femenino a un tiempo.

² Parece sentirse como describe el escritor surrealista Raymond Roussel:

"Se nota en algo particular (...), que se es un prodigio: hay niños prodigio que se dan a conocer a los ocho años, yo lo hice a los diecinueve. Era un igual de Dante y de Shakespeare, sentía lo que Víctor Hugo, envejecido, sintió a los setenta años, lo que Napoleón sintió en 1811, lo que Tannhauser soñaba en Venusberg: yo sentía la gloria (...) Lo que escribía estaba rodeado de esplendores, cerraba las cortinas porque temía la menor fisura que hubiera dejado escapar los rayos luminosos que salían de mi pluma, quería retirar de golpe la pantalla e iluminar el mundo". Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973.

rezuman las afirmaciones de Nauman y que se hace visible en el teatro femenino de la protagonista del cuadro, presente en el pretencioso nombre del grupo: Libres Para Siempre.

La lectura política de la excéntrica figura de la chica en el cuadro *Debuten* parece conducir al desencanto posmoderno por las grandes causas, incluida la feminista. Por eso esta postura política está representada por una mujer que parece un chico y que es además hostil a la sociedad por inmadurez, porque sufre delirios de grandeza que la conducen a creerse una heroína cuando todo sucede más bien en su imaginación o a la puerta de su casa. Un poco como el caballero de la brillante armadura, sólo que ésta ve cisnes sin cabeza que le sonríen... En este sentido la chica de *Debuten* entronca con la tradición feminista europea que siempre fue menos beligerante que la americana.³

Oposición al modelo femenino de los 80

Pero aunque el alcance político, más concretamente feminista, se diluye en una obra como esta, Libres Para Siempre no pretende burlarse de la causa feminista, ni cree que el lugar de la mujer esté en su casa o que las ilusiones de las mujeres estén desembocando en un fanatismo violento y alucinado. Simplemente describe un personaje tan real como un paisano de Estrujenbank y desde luego mucho más que la chica de anuncio de "*Todo sale bien*". O las hembras que se representaban en los ochenta: morenas, pelo recogido en forma de moño, labios pintados y con clavel.⁴ Mujeres soñadas por pintores muy machos que reproducen la imagen española del exceso que acuñó Francia durante la primera mitad del siglo XX que se encarna, por ejemplo, en las fumadoras de Francis Picabia, el torero muerto de Manet, la corrida en la Sevilla de Bataille, las modelos del minotauro Picasso o las flamencas.⁵ Todas, como las fatales de la pintura de los ochenta, sofisticadas, melancólicas y muy francesas. La chica de Libres Para Siempre resulta sin embargo de los noventa. Tan sosa, andrógina y urbana. Efectúa un teatro adolescente y resulta demasiado anecdótico para ser representativa de ninguna causa, ya sea feminista o españolista.

- Libres Para Siempre colabora con el telón *Las mujeres siempre estropean las fantasías de los hombres* en la muestra colectiva *Justos por pecadores. Cubismo terminal* (1994)

Una mirada velazqueña a la matriz de *Debuten* nos sugiere que la figura principal tiene detrás de ella un espejo, de manera que nosotros somos, para la protagonista, ese cisne

³ "El arte de las mujeres americanas en la vertiente conceptual tendió en los años 70 a lo empírico, a lo positivista y lo descriptivo, mientras que las obras europeas tendieron a lo basado en el psicoanálisis, lo privado y lo subjetivo."

Brandon Taylor, *Arte Hoy*, ("Arte en contexto"), Ediciones Akal, Madrid, 2000, p. 26

⁴ Este era el tipo representado por los artistas de moda en los 80 como Javier de Juan, Cessey, Alberto García Alíx...

⁵ Símbolos de lo español según explicaba en el profesor Ángel González en un curso de doctorado *La noche española*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Historia, 1990. Esta investigación se encuentra en la compilación de los ensayos de González, titulado *El Resto*.

Ángel González, "La noche española", en *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, edición a cargo de Miguel Ángel García para el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

sin cabeza, el personaje que piensa "Debuten", el *mongui*... Igualmente, este mecanismo formal del espejo ha sido empleado por los colectivos, en unos lienzos de tema feminista, que pidieron Patricia Gadea y Belén Sánchez para un cadáver exquisito destinado a la muestra *Justos por pecadores. Cubismo terminal* pues la consigna era crear un telón ante el que debían llorar mujeres artistas. Estos telones generaron unas imágenes especulares, ya que lo que vemos no es la obra sino un escenario que debe ser fotografiado. Por otro lado, el hecho de ver a una mujer llorando produce en el espectador la sensación de que es él el que produce la pena de la mujer que le mira colocada delante del telón. Así que el efecto inmersivo del recurso del espejo, como decíamos más arriba, no es material (no hay ningún espejo a la vista) pero sí está presente en la matriz psicológica que guía el funcionamiento de estos lienzos (fig. 41).

Conflicto entre lo masculino y lo femenino en el ámbito artístico

El telón de LPS no puede sin embargo colgar de la pared pues debe permitir que las dos mujeres que van a llorar puedan meter la cabeza por los agujeros practicados en el mismo.

El lienzo representa unas fantasías masculinas, o lo que las mujeres suponen son las fantasías de los varones. Sobre esa onírica representación aparece un texto: "Las mujeres siempre estropean las fantasías de los hombres". Esos deseos masculinos de los que las mujeres están excluidas no son otros que batallas navales, escaramuzas de piratas, aventuras medievales, heroicidades bélicas... El telón está pintado con técnica efectista y realista de manera que las cabezas de las mujeres, con el pelo sobre el lienzo, resultan no sólo verosímiles y chocantes (como en el juego de los disfraces de las barracas de feria) sino macabras (fig. 42). Efectivamente, al no tener cuerpo, las mujeres parecen decapitadas o espíritus sobrenaturales que sólo han podido introducir la cabeza en la dimensión fantástica del cerebro masculino. Formalmente, gracias al mecanismo de meter la cabeza por el lienzo mismo, la separación mujer (real)-hombre (pintado) resulta patentísima, irreconciliable. Significativamente, esta oposición cobra sentido si la que llora es una mujer artista. Esto es así porque, como en el lienzo de *Debuten* donde la superheroína es necesariamente real para diferenciarse de las visiones subjetivas, la circunstancia de que la heroína sea artista circunscribe el sentido al terreno del arte. Un campo donde en teoría ambos sexos podrían expresar sus más íntimos deseos y descubrirse no tan alejados. Cosa que no sucede en la realidad, donde las mujeres artistas tienen dificultades provocadas por prejuicios del tipo expresado en el lienzo: "con lo bien que estábamos nosotros pintando motivos importantes y chicas guapas, tienen que llegar las de la poética de lo doméstico y el respeto a la dignidad femenina. Es como en las películas de aventuras, cuando tocan los aburridos besos".⁶

⁶ Así, si la mujer que llora no fuera una artista este conflicto desaparece y la lectura sería otra. Tal vez la que le dio la puta que pasaba por la calle (el colectivo tiene el estudio en la calle Jardines donde hay muchas prostitutas) que dijo: "Es verdad eso que dice ahí". Entonces los miembros de LPS que estaban haciendo unas fotos a la artista Elena Blasco le sugirieron que entonces metiera la cabeza y se hiciera una foto. Ella respondió muy ofendida: "Cuidado que yo no he estropeado ninguna fantasía de esas". _ "Pues deberías", le respondió Elena.



Figura 41. LPS, Vista del telón *Las mujeres siempre estropean las fantasías de los hombres* situado en El Ojo Atómico, 1994.
Acrílico sobre lienzo recortado, 231 x 185 cm.



Figura 42. Libres Para Siempre, Detalles. *Las mujeres siempre estropean las fantasías de los hombres*. Fotografías a color.

- Otros telones para mujeres en “Justos por pecadores. Cubismo Terminal” (1994)

El telón que el grupo Preiswert presentó en el Ojo Atómico para que las mujeres lloraran delante era de plástico transparente y estaba fotocopiada, a tamaño natural, la imagen de tres niños pequeños cogidos de la mano. Esos niños eran dos asesinos que llevaban a su víctima al matadero. Una imagen que captó la cámara de seguridad de un supermercado en Gran Bretaña y que fue emitida por las televisiones de todo el mundo (fig. 43). Con este telón Preiswert apela a la sensibilidad maternal de las mujeres que deben experimentar un fundado horror por la violencia.

Al mismo sentimiento se dirigía Simeón Sáiz Ruíz cuando en su lienzo inmaculado de casi cuatro metros de largo escribió: "Difesa de la tortura". Un *lapsus* que enmendaba la plana al "Difesa de la Natura" de J. Beuys (fig. 44).

Así que, según la mayoría de los grupos es la violencia lo que produce el llanto de las mujeres: las guerras con su justificación épica para LPS (*Las mujeres siempre estropean las fantasías de los hombres*), el asesinato de inocentes por pequeños monstruos según Preiswert, la tortura para Simeón (*Difesa de la tortura*) o la amenaza de violación para Gadea y Sánchez (*Alma de puta, coño de santa*). Sólo Gonzalo Cao, que dibujó un círculo en la pared, y Juan Ugalde, que colgó unos globos de colores y unas alegres postales de monos astronautas, se desmarcaron de este común argumento (figs. 45-6).

Humor de los 90

Había también en la muestra *Justos por pecadores. Cubismo terminal* unas enormes tetas, mejor dicho un gigantesco sujetador color rosa, que parecía frivolizar frente a tanta seriedad femenina. Debían colgar como un columpio y representaban esa fantasía feliniana de ahogarse entre pechos de mujer (fig.47).

Esta escultura producida por LPS no era políticamente correcta desde la óptica del feminismo ortodoxo. Y es que mostraba esa fría actitud del colectivo de intentar responder siempre a cualquier requerimiento de la recalcitrantemente contradictoria realidad. Tal mecanismo comunitario: respetar escrupulosamente las ocurrencias, conduce al grupo a producir muchas piezas literales y humorísticas, a menudo tildadas de frívolas y que se vuelven contra el que las encargó, en este caso Gadea y Sánchez. El equipo resume este mecanismo con la frase "Morder la mano que te da de comer". Concretamente, en el Ojo Atómico, la operación irónica de llorar ante el telón de Libres Para Siempre por culpa de ancestrales y dañinas fantasías capaces de hacer el mundo más desagradable para las mujeres artistas contrasta con la otra broma machista de los pechos recreados a un tamaño fabuloso. Finalmente ante el deseo masculino se puede llorar y reír.⁷ Y el colectivo titubea a la hora de lanzar un eslogan político claro. Por eso, ni su superheroína es autosuficiente como la supermujeres de Patricia Gadea o Estrujenbank, ni su reprimenda a los hombres contiene la rabia y la amargura de algunas feroces artistas feministas.

⁷ Igualmente contradictoria resulta la oposición masculino-femenino que se establece sobre un cuadro de LPS que representa una fantasía a todo color: Esther Williams nadando con sus chicas, pintada sobre una escena épica y real en blanco y negro (fig. 13, p. 98). Esta última es una copia de la última fotografía (se ve el hilito del disparador automático) que se hicieron el explorador y aventurero inglés Scott y sus hombres, los cuales murieron un poco antes de coronar el Polo Norte. Hazaña que a su vez lograron, unos meses mas tarde, el sueco Amudsen y su equipo.



Figura 43. Preiswert, Vista del telón transparente en El Ojo Atómico, 1994.
Fotocopias sobre acetato, 180 x 140 cm.



Figura 44. Simeón Sáiz, Vista del telón titulado *Difesa della tortura* en El Ojo Atómico, 1994.
Impresión sobre tela, 145 x 385 cm.



Figura 45. Gonzalo Cao, Vista de la pieza en El Ojo Atómico, 1994.
Pintura azul sobre pared, 110 cm. de radio



Figura 46. Juan Ugalde, Vista de la pieza en El Ojo Atómico, 1994.
Globos de colores, postales y cordel.



Figura 47. Vista general de la escultura de las tetas y de la zona de los telones creada para que lloraran y se fotografieran mujeres, 1994.
Poliespán tratado y pintado, 400 x 200 x 400 cm.

b) Definición de lo español

- Estrujenbank se siente español en el bar

La obra a analizar muestra una cabeza de toro que hace referencia a la corrida, una fiesta típicamente española (fig. 48). En bares, generalmente taurinos o de carretera, se pueden encontrar esas castizas cabezas de toro disecadas como la que se representa en el cuadro que Estrujenbank ha traído a su instalación bidimensional.

Además de esta cabeza, el cuadro muestra un bodegón con la oferta típica de un bar español: vino, cerveza y tapas, entre las que se incluye el pulpo.

El restaurante que aparece en la fotografía en blanco y negro ofrece esa clase de menús que son habituales en los polígonos industriales (como el presentado en la fotografía en color). La estética del comedor fotografiado por Estrujenbank se acerca a la de los comedores de caridad. Chatarreros, quincalleros hojalateros y pintores en general podrían ser perfectamente clientes de uno.

El colectivo Estrujenbank se trae el bar a la galería Buades

Así pues, el epigrama del colectivo "Hojalatería y pintura en general" remite a este mundo de trabajadores manuales sin cualificación. Semejante lema podría ser adoptado por una empresa dedicada a las "chapuzas" donde todo se hace "en general", para salir del apuro, sin entrar en detalles que suelen ser competencia de los profesionales. Este tipo de obras suele empezarse y concluir en el bar de tapas de la esquina.

La contemplación por parte del grupo de este mundo popular podría interpretarse desde la mala conciencia de los realistas de principios del XIX que pintaban estampas conmovedoras de niños pobres, planchadoras, trabajadores del puerto, etc. que luego colgaban paradójicamente en lujosos salones burgueses.

También podría tratarse de una variante: la mirada del aristócrata que encuentra todas estas costumbres populares muy pintorescas.

Pero Estrujenbank va más allá de la curiosidad que experimenta una clase social sobre las otras porque se constituye apasionadamente como grupo de hojalateros rubricando así una intención, un deseo. El equipo se marca así una línea de conducta que discurre paralela a la del obrero, a la del pintor de brocha gorda. Emprende una empresa que es la de representarse a sí mismo. Y lo hace señalando un ámbito, el típico bar español. Un espacio atípico desde el punto de vista de la industria cultural de vanguardia donde se le conoce públicamente.

Efectivamente, Mercedes Buades, la galerista que expuso esta obra en diciembre de 1989 y que editó además un catálogo se empeñó en dotar al colectivo de una personalidad pública, concretamente vendió la muestra como un trabajo de Juan Ugalde apodado Estrujenbank. Nunca llegó a aceptar el hecho de que Estrujenbank fuera el autor colectivo de las piezas (fig. 49).

Aún así, el equipo persiste en el intento de, mediante su formación (pintores, poetas, aspirantes a trabajadores manuales), aprender a representarse. Piensa que si lo consigue, será una persona pública de verdad.

Inmersos en el conflicto, las piezas sólo se puede leer bajo dos claves. Una, "Han mostrado la estética del pueblo por vulgar e incomprensible que esta sea" o, y esta es la

postura de la galerista: "Eso no lo entenderá nadie, de modo que déjame poner la firma de la estrella".

Los miembros de Estrujenbank se representan como hojalateros y pintores de brocha gorda

Pero la actitud de Estrujenbank no es, a nuestro juicio, ni una ni otra. Se dedica a purificar esa extraña poética del pueblo (de hecho el bodegón de la cabeza de toro es una copia de un cuadro de bar auténtico, otras veces se apropiará de cuadros de pintores del rastro, por ejemplo) en este caso mediante la otra cara del cuadro que incluye fotos y chapa serigrafiada con el lema.

Apresuradamente se les puede acusar entonces desde ambos lados, de poco auténticos o de políticos frustrados. Se convierten en "mulatos" del estilo.

Pero nadie preguntó al motor de este empeño "¿Qué clase de lenguaje me estás ofreciendo?". A este problema se refiere Mariano Lozano, miembro de Estrujenbank, cuando dice en el texto del catálogo: "El sitio de estar (el bar), una fuerza de creación para la elevación del conocimiento y la vida".¹ Según Dionisio Cañas, el pulpo que sujeta las uvas y que ilustra el concepto de borrachera, la cabeza de toro, las torpes fotografías del polígono y del comedor, la rúbrica que reza "Estrujenbank, hojalatería y pintura en general" son:

"Un paseo solitario por los suburbios, una taberna, un bar, donde se han colocado los objetos más ordinarios como si fueran obras de arte en un museo para borrachos".²

El colectivo endurece su piel y aprende entre, hojalateros, pintores de brocha gorda, obreros..., personas que están fuera de la sociedad artística. Después, sin hacer adaptaciones, transita del bar a la galería y, gracias a la mediación de un lema e imágenes que se interpretan recíprocamente uno a otras, muestra, ni orgulloso, ni avergonzado, más bien híbrido, su camino privado, el que le conducirá a una personalidad pública. Pues teme que la condición del pintor contemporáneo le esté llevando a no tener nada que representar, sobre todo, en lugares, como el bar, donde su título y su profesión ya no le sirven. Así pues, representarse "en general", colectivamente, imbuido de la sensatez distanciadora, nada esnob, del hombre del pueblo, como si estuviese según dice el título del catálogo: "En un planeta remoto hace ya mucho tiempo", es su obsesión y es lo que le ha valido la etiqueta de grupo político, por un lado, y la de Juan Ugalde, por otro.

Esta estrategia de reflejar la contingencia, donde la imitación del motivo es creencia pura, ha sido una importante influencia de Estrujenbank sobre los colectivos pospop de los 90. LPS elige otro populismo españolista, menos alcohólico, menos obrero, más juvenil. Empresa, a su vez, aprende a argumentar mediante emblemas que ilustran conceptos estrella en los medios de comunicación. Y Preiswert crea una mitología doméstica española muy próxima a Estrujenbank. Finalmente, entre todos, ofrecen una visión de la política, la sociedad, la vida en España tan detallista, peculiar y cotidiana que impone la necesidad de reconocer sus propias extravagancias, casi como hace

¹ Mariano Lozano, en *Estrujenbank En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*, catálogo editado por la galería Buades, Madrid, 1989.

² Dionisio Cañas, *En un planeta remoto...*, op. cit.

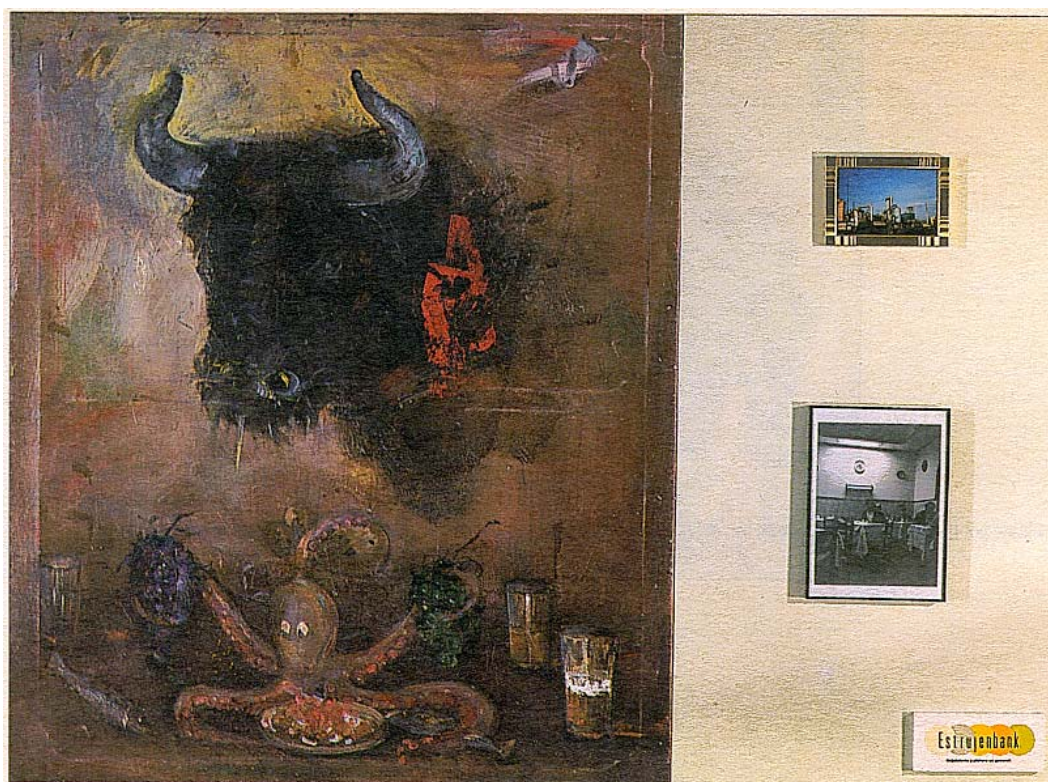


Figura 48. Estrujenbank, Sin título, 1989.
Técnica mixta sobre tela, 117 x 160 cm.



Figura 49. Estrujenbank, Catálogo de la exposición *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*, Buades, Madrid, 1989.

“Arriba figura el nombre de Juan Ugalde como artista. El título de la exposición, *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*, se puso posteriormente con un tampón y no lo llevaron todos los catálogos. Por eso, los que vieron un catálogo sin éste texto impreso probablemente interpretaron que Juan Ugalde hacía una exposición que se titulaba *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general.*

cualquier artista que quiere dotar de voz a la minoría a la que se siente pertenecer. Pero, insistimos: retratan una España más neopop que política.

Mitologías domésticas de Virilio

Estrujenbank deja hablar, en el catálogo de su primera exposición en la galería Buades, a un Virilio que adopta el tono victimista a que nos tienen acostumbrados los pensadores posmodernos, buscadores infatigables de la diferencia que subyace tras cada minoría y que tan poco concuerda con la actitud de Estrujenbank. Un Estrujenbank que, en este caso, sólo se fija en el sentido de lo dicho por el autor de la *Estética de la desaparición* y no en su estilo que, sin embargo, tanto fascina al grupo Empresa.

"Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos".³

Para producir una obra "crucialmente anecdótica" Estrujenbank adopta una táctica apropiacionista y se deja seducir por la poética de los pintores llamados primitivos o ingenuistas, como los que triunfaron a principios de siglo. Artistas-empleados, marineros, barberos, albañiles que pintaban por gusto siempre que conseguían robar algunas horas a su trabajo. Este homenaje, que se materializa en la copia del cuadro de bar y en las fotografías *amateurs*, es uno de los recursos más eficaces del colectivo que lo separa de la corriente Neopop internacional. El crítico de arte Fernando Huici se refiere a este exclusivista lenguaje como:

"Préstamos arrebatados e impudicamente reivindicados desde terrenos aparentemente ínfimos (sea el paisajismo alimentario, tebeos no sacralizados por la óptica aséptica del pop o una ilustración obscenamente *kitsch*) no son sólo una fuente aséptica de referencias iconográficas, sino que, en buena parte, son asumidos también en sus modos de ejecución y lenguaje pictórico".⁴

Apropiacionismo para el museo

La "sinceridad" de Estrujenbank se define en textos como *Arte para todos*:

"Queremos que nuestro arte hable a través de las barreras del conocimiento directamente a la gente acerca de su vida y no acerca de su conocimiento del arte. El siglo XX se ha visto afligido por un arte que no puede ser comprendido. Los artistas decadentes se representan a sí mismos y a unos pocos elegidos, burlándose del hombre de la calle lego en la materia y despreciándolo. Afirmamos que el arte enigmático, oscuro y obsesionado por la forma es una negación cruel y decadente de la vida de la gente".⁵

De manera que las "formas" populares (cómic, cuadros de rastro, fotografías, marcos, eslóganes publicitarios...) llegan incontaminadas a las piezas, museísticas y profesionales, de este colectivo y contribuyen a la tarea autoimpuesta de pensar minuciosamente lo español. El resultado es un neopop crepuscular, excesivo y alcohólico, donde el obrero, el ciudadano en general, debería poder reconocerse.

³ Paul Virilio, citado en el catálogo *En un planeta remoto...*, op. cit.

⁴ Fernando Huici, texto que compara la obra de Manolo Dimas y la de Estrujenbank en el catálogo de la exposición del primero en la Galería Moriarty de Madrid, 1990. El párrafo citado empieza así: "Para Manolo Dimas, como para algunos otros pintores de su momento, algunos incluso que le son muy próximos —pienso, por supuesto, en Patricia Gadea y Juan Ugalde, que iniciaron con Dimas tantas complicidades—(...)"

⁵ Estrujenbank, Revista Estrujenbank, nº1 Enero-Febrero, Ed. Galería Estrujenbank, 1990, Madrid.

- Preiswert. *Me pica España*

En una camiseta blanca se lee con una caligrafía grande, suelta y blanda: "Me pica España". La imagen es un corazón con pelos que presenta los colores rojo y amarillo.

Los colores, y la secuencia de distribución de los mismos, son claramente los de la bandera española.

El corazón es un símbolo del amor. Aquí el objeto amado es España.

La tipografía es daliniana. Recuerda esas grandes firmas que supuestamente emitía el artista en su vejez como un cheque en blanco.

Nunca se vio un corazón con pelos pero sí uno atravesado por puñales, que es el emblema de la Dolorosa.

Un famoso dicho noventayochista reza: "Me duele España".

La camiseta indica un amor por España, incluso una reivindicación de la misma, aún con sus defectos, que son los pelos.

El pelo remite a un pincho o espina, que es lo que pica. Finalmente España, o más bien, el amor a este país resulta un asunto espinoso. Así, cuando algo queda sin resolver emocionalmente se dice: "Tengo una espinita clavada en el corazón".

Un adjetivo periodístico podría retratar una de las nociones de España que baraja el colectivo, ese adjetivo es casposo.

Un verbo, esta vez infantil, ayudaría a desentrañar el sentido del epigrama: picarse. Se emplea para indicar que alguien está enzarzado en una batalla privada con otro sin importarle que lo noten los demás. Generalmente el pique es una reacción obsesiva y desmesurada a la provocación del agente desencadenante. En este caso el colectivo estaría "picado" con España.

Ante una pregunta difícil cabe siempre una respuesta sencilla, como quien se rasca cuando le pica. El colectivo parece querer expresar la dificultad que le surge cuando quiere aplicar este antídoto, un remedio evidentemente físico (dibuja pelos) que resulta impotente ante un picor, un mal, que brota del corazón y por tanto, relacionado con el sentimiento, la emoción, la subjetividad, intangibles. Afecciones espirituales que, por otro lado, no parecen afectar mucho al equipo ya que están representadas como meros pelos, sin importancia ni *glamour*.¹ Recuerdan esos pelos metafóricos a la equiparación que hacen, sobre todo los adolescentes, de sentimiento y escatología, algo que, además de hacerles gracia, les causa rubor. Nos referimos a los granos, las erecciones, los pedos, etc.²

¹ Idéntico respeto presenta Estrujenbank ante el mundo del corazón como símbolo del razonamiento subjetivo:

"Todos percibimos claramente que ya está lejos el tiempo de nuestros padres, en el que la subjetividad prevalece sobre la objetividad, cuando por ejemplo, en la literatura y en la vida, la gente podía permitirse el lujo de hablar de sufrimiento puramente interior; no condicionado desde fuera, sufrimiento que formaba, según la opinión de entonces, la única atmósfera psíquica digna de una persona cultivada y que tenía, como se solía decir: "una rica vida interior". La evolución misma y la vida en que vivimos nos ha enseñado suficientemente que no se puede vivir con los ojos cerrados a la realidad objetiva, exterior, y que el propio *privatísimo* psíquico de cada individuo es incommunicable en toda su singularidad y que ese *privatísimo* es indiferente para los demás individuos." Como sus pelos.

Estrujenbank, Revista Estrujenbank, op. cit.

² El texto que acompañaba a la pieza *The Poltergeist* (Los Angeles, 1979) de Mike Kelley, donde se ve a unos adolescentes de cuyas narices brota una especie de moco que simula el ectoplasma, describe las energías adolescentes que se manifiestan en forma de acné, rebeldía y capacidades espiritistas para hacer brotar el ectoplasma en un tono entre sublime y ridículo. De manera que no queda duda de que el artista no encontraba nada solemne en esta turbación de los escolares.

Lema y emblema barrocos sobre una camiseta frente a imagen y eslogan massmediáticos

El significado principal de dolerse por España brota tanto del dibujo del corazón peludo como del texto. Ambos funcionan como lema y emblema. Son dos modos de concebir el pasatiempo visual donde el lema es literario y el emblema plástico. Esta camiseta nos propone un juego que consiste en encontrar satisfacción en explicar la proposición añadiéndole una representación plástica, lo que es extraño para Preiswert que suele emplear únicamente signos lingüísticos.

Efectivamente, aquí, tanto dibujo como texto son capaces de mostrar y contar, como un jeroglífico. Decía Mario Praz que el emblema tenía su origen en el jeroglífico pero que, gracias al amor por la imagen que se tenía durante el periodo barroco, resucitó como su versión humanística. Idéntico gusto por lo visual caracteriza nuestra época mediática gran generadora de *eslógenes* que se acompañan con logotipos e imágenes. Por otro lado, la escueta camiseta del colectivo Preiswert resulta chocante en un mundo donde las imágenes que aparecen en los medios de comunicación de masas son cada vez más sofisticadas. Mucho más que en los años del Pop clásico de los 60.

Siguiendo en la línea del juego, el doblar el significado por ambos medios remeda el funcionamiento del aprendizaje donde resulta conveniente hacer diagramas o esquemas mentales capaces de desencadenar relaciones, pero también de encarnar simplificaciones jerárquicas. Estos esquemas pueden tener una aplicación tanto visual como conceptual, pero la mayoría de las veces funcionan en ambos sentidos. Es decir una palabra clave puede hacer surgir imágenes y viceversa. ¿El colectivo realmente quiere que nos aprendamos que España, con sus pelos, le produce picor y amor? Probablemente no, lo que desea es señalarnos una contradicción: pese a que tanto el campo del sentimiento (amor) como el de la fisiología (picor) son privados y difícilmente comunicables, contienen emblemas potenciales como este. Luego todos deberíamos jugar, más que al juego de las metáforas (que tienen como fin hacer visible un concepto), al de los emblemas (que ayudan a reforzar la atención de los que desean una buena comunicación).

El grupo se representa hipocondríaco y belga

Si damos una lectura política al emblema del corazón-bandera, la camiseta es un juego didáctico calculado para enseñar de forma intuitiva una verdad política. Cuando se utiliza una táctica como la de mezclar imagen y texto apropiándose de lenguaje, metáforas e imágenes coloquiales para representar algo de orden moral o político que le es ajeno se generan tantas correspondencias recíprocas, que la totalidad, sumamente heterogénea, no parece artificio del ingenio artístico colectivo sino filosofía, verdad política, como si el saber popular se condensara, o hubiera escrito en clave sus verdades. Al colectivo no le interesa España sino las españas, el juego de las interpretaciones, las opiniones, las agudezas recónditas, que son reflejo de las verdades. Sugiere un pensamiento colectivo, lejano a la intimidad individual, como Estrujenbank que se retrata en general ("Hojalatería y Pintura en general), Libres Para Siempre que se declara eso: Libres siempre o el propio grupo Preiswert que se subtitula: "Arbeit Kollegen", esto es Colectivo, Sociedad o Comunidad de trabajo No Alienado.

Este es un recurso que también sirve para expresar una idea contradictoria como es la de amar a un país precisamente por su insignificancia. Un amor que experimenta el hipocondríaco, o el belga de talante surrealista que adora a su "país plano".³

- Religión e identidad española en clave pop

Preiswert recrea la catedral de Madrid, 2º fase. Almudena 2

En la trayectoria de Preiswert el hecho de referirse a España de manera genérica, es decir a través de un símbolo como es la bandera, no es habitual. Lo normal es que cuando el colectivo concibe piezas que tratan de España (que además suele ser el tema principal de su trabajo) emplea eventos políticos cotidianos lo más concretos y anecdóticos posibles. Sirvan de ejemplo algunas de sus pintadas: "El silencio de Amedo está sobrevalorado", "Mariano Rubio víctima del fuego amigo", "Solchaga Ynocente", "14 de junio sorteo extraordinario", etc.

Por eso, cuando el colectivo LPS pidió la colaboración de Preiswert para la exposición *Justos por pecadores. Cubismo terminal* que tuvo lugar en el espacio alternativo El Ojo Atómico en 1994, el grupo Preiswert adoptó un talante insidiosamente local.

El planteamiento era someter la celebración de la exposición al trabajo conjunto de todos los participantes. La propuesta desembocó en la puesta en marcha de varios proyectos, liderados por cada artista, que generalmente adoptaron la forma de cadáver exquisito (curiosamente político). Preiswert concretamente hizo suyo un plan abandonado de hacer arte de tema religioso.⁴ Así creó el proyecto titulado: *La Catedral de Madrid, 2º fase. Almudena 2 su catedral*. Se trataba de proyectar una sucursal de la catedral de la Almudena de Madrid tomando como base la nave del Ojo Atómico.

Pese a que para Preiswert la religión católica es uno de los atributos que definen España, como lo es también para la teoría posmoderna interesada en las minorías y en lo políticamente correcto que considera que lo latino o lo hispano se manifiesta en la obra de muchos artistas de los noventa a través de la iconografía católica, no pudieron tocar el tema sin vincularlo a la realidad española más actual. Es decir, sometieron el tema religioso a su mecanismo colectivo característico, la radical búsqueda de la contingencia. Por eso, en el folleto de mano que editaron, se hace referencia a: la catedral de la capital en aquel momento en construcción, la reciente visita a España del Papa Wojtyła o la propia sala de exposiciones "situada en el prometedor barrio de la Prosperidad" y que bautizaron con el nombre de "Ojo Atómico de Dios".

Concretamente su intervención en la nave consistió en la construcción de un *stand* dedicado al proyecto de crear una Almudena 2. El instrumento principal fue la edición de un folleto (en el que colaboraron LPS, Belén Sánchez y Patricia Gadea) aunque el grupo también construyó un tenderete sobre el que pegó pósteres (imágenes ampliadas sacadas del folleto). Había también un banco sobre el que se habían colocado pilas formadas por ejemplares de esta publicidad de mano (fig. 50).

³ Jaques Brell, *El país llano*.

⁴ Hacer en la nave de El Ojo Atómico una muestra de arte religioso es un concepto inicial que queda residualmente sugerida en el título de la muestra, *Justos por pecadores. Cubismo terminal*, un refrán que contiene adjetivos, *pecadores* y *justos*, que pertenecen claramente al ámbito religioso. En cierto modo LPS razonó de igual manera cuando aportó un cuadro titulado ABM^a para responder a la propuesta política de Juan Ugalde de realizar una pieza con el periódico ABC como base.

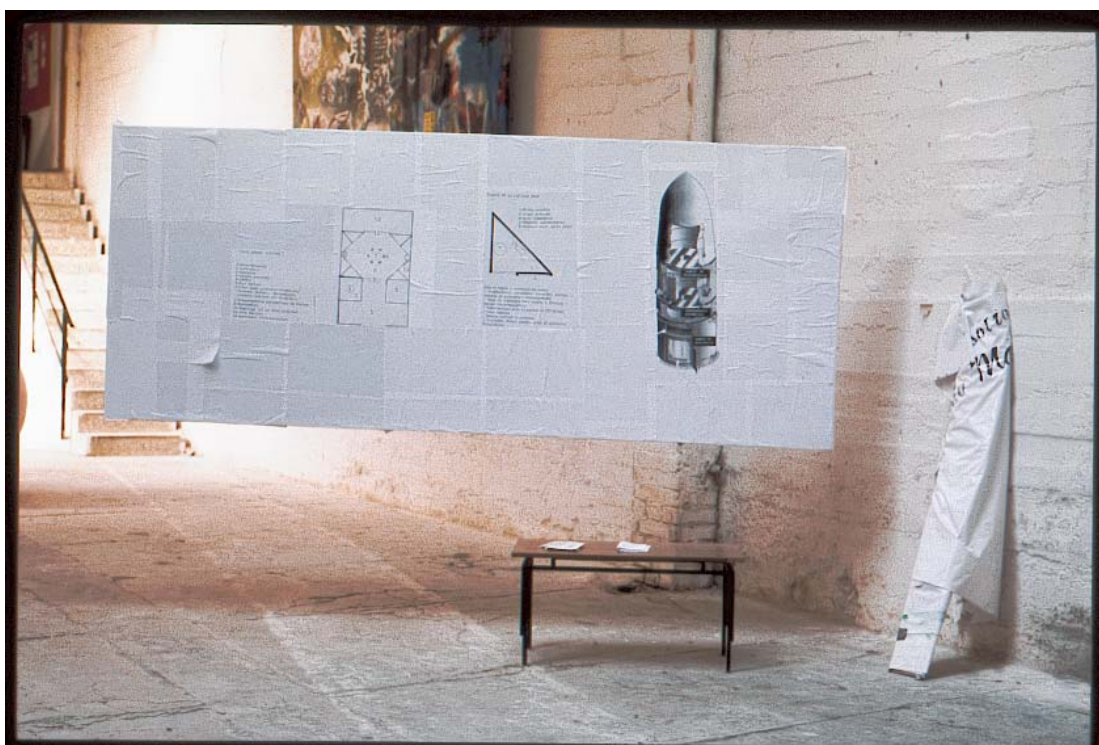


Figura 50. Preiswert, Vista de la instalación del grupo en El Ojo Atómico, 1994.

“El panel que cuelga contiene una ampliación de los folletos de mano que se encuentran sobre la mesita”.

El folleto contiene: un plano de la nave convertida en catedral (hay un Atrio-Recepción, un puesto de Información, guardería, Jacuzzi bautismal, Control, Nave central, Altar mayor giratorio-telescópico, Dispensadores automáticos de formas, Capillas, Coro Karaoke y Sacristía multiservicios), un dibujo de la planta de las capillas (que constan de Video retablo, Altar privado, Silo funerario, Espacio confesionario y Espacio reja), un modelo tridimensional generado por ordenador del confesionario automático (tiene forma de proyectil) amén de textos explicativos de toda esta parafernalia litúrgica en un tono pseudo científico y teológico propio de un vendedor ambulante o de político local (fig. 51).⁵

Feminismo gay

Un talante que LPS respetó cuando aportó al panfleto el diseño de unas rejas para panteones humorísticas (fig. 52).⁶ Sin embargo, la aportación del grupo formado por Belén Sánchez y Patricia Gadea a la Almudena 2, adopta el tono de denuncia empleado por el arte de minorías, sobre todo por esa rama que se denomina feminista y gay Por eso su San Sebastián (símbolo gay) aparece atravesado por jeringuillas (que hacen referencia al SIDA) y el texto utiliza argumentos feministas sobre el "varón castrado" y el "morir violado" (fig. 53).

⁵ Si como dice Henry Bergson en su tratado sobre la risa la transposición de un asunto moral a un tono científico es un socorrido recurso del humor podríamos afirmar que éste es abusivamente empleado por Preiswert en esta colaboración.

⁶ Las rejas allí dibujadas se titulaban: "Fallecidos en accidente automóvil (modelo familiar)", "Sublime amanecer" y "Epitafio tipo *test* (Reja personalizada)".

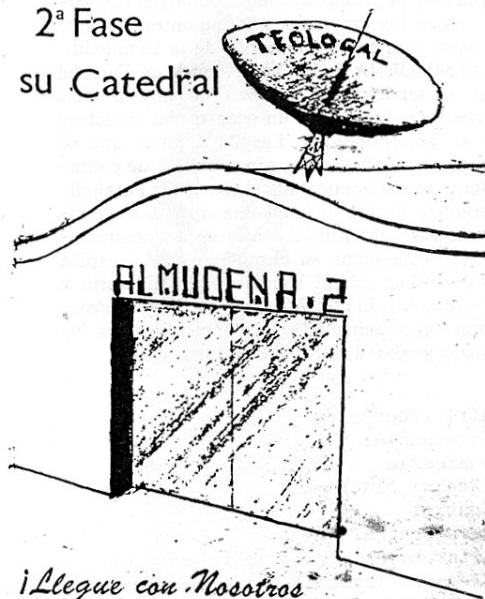
La última visita del Santo Padre a Madrid puso de manifiesto la situación de numerosos católicos que hubieran deseado acceder a la propiedad de una capilla en la Catedral de la Almudena y vieron frustradas sus expectativas por la escasez de la oferta. Por ello, El Ojo Atómico de Dios, promueve ahora la construcción en Madrid de un nuevo espacio catedralicio, situado en el prometedor barrio de la Prosperidad, que albergará 24 capillas de diseño moderno y equipadas con la más avanzada tecnología comunicativa para proveer un máximo acercamiento a la Divinidad.

Aproveche la oferta. En ALMUDENA 2 Vd. puede ahora elegir el emplazamiento de su capilla entre las 24 posibilidades que le ofrece El Ojo Atómico de Dios.

Puede Vd. también elegir entre una variedad de extras opcionales, de acuerdo con su status y preferencias. Infórmese. Consúltelos.

Acérquese a Dios con ALMUDENA 2.

La Catedral de Madrid 2ª Fase su Catedral



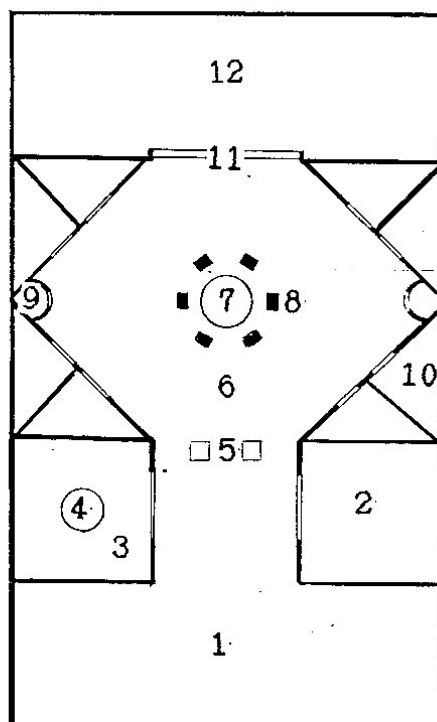
*¡Llegue con Nosotros
Mucho Más Allá!*

Se acabaron los tiempos en los que profesar la fe católica significaba desconfiar de la ciencia. Al filo del año 2000, creer sigue resultando imprescindible, pero, gracias a la tecnología, las comunicaciones se multiplican y perfeccionan, se automatizan electrónicamente y los creyentes nos encontramos, qué duda cabe, más cerca que nunca de la Divinidad.

En ALMUDENA 2, El Ojo Atómico de Dios ha puesto al servicio del católico de hoy la más moderna tecnología para un acceso más directo y eficaz al Todopoderoso. Las 24 capillas que se encuentran ya a la venta están provistas de pantalla video - retablo conectada al Receptor Parabólico Teologal, lo que asegura una óptima comunicación con el Más Allá. Además de las prestaciones que le ofrecemos en el modelo base (capilla piloto con altar sideral standard, silo funerario y video - retablo), El Ojo Atómico de Dios le ofrece una interesante gama de extras opcionales con los que hacer realidad la capilla de sus sueños.

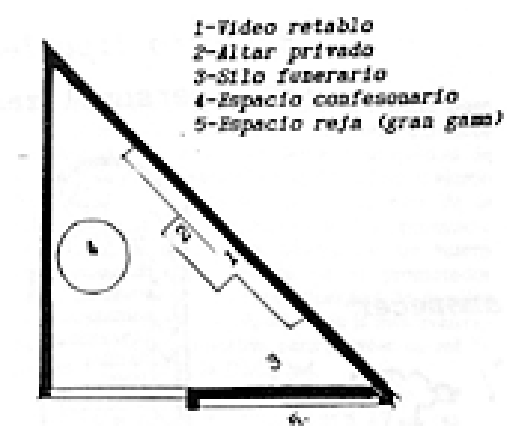
- 1-Atrio-Recepción
- 2-Información
- 3-Guardería
- 4-Jacuzzi bautismal
- 5-Control
- 6-Nave central
- 7-Altar mayor giratorio-telescópico (elevador Thyssen). Equipamiento litúrgico completo por holografía.

PLANO GENERAL ALMUDENA 2



- 8-Dispensadores automáticos de formas
- 9-Elevadores
- 10-Capillas (24 en tres niveles)
- 11-Coro Karaoke
- 12-Sacristía multiservicios

PLANTA DE LA CAPILLA BASE



- Elija su capilla y seleccione sus extras:
- Confesionario automático interactivo (incluye cámaras de penitencia y descompresión).
 - Reja de seguridad (con mando a distancia y barrera electromagnética).
 - Video-retablo (todo el santoral en CD-ROM)
 - Coro karaoke
 - Música celestial de ambiente
 - Emisiones divinas (amplia gama de presencias holográficas)



Figura 51. Preiswert, *La Catedral de Madrid*, 2º fase, *su Catedral*, 1994.
Folleto de mano, fotocopia sobre papel, 10,5 x 6 cm. (doblado)

Rejas Gran Gama. Modelos standard orientativos.

Epitafio Tipo-Test

(Reja personalizada)

Fallecidos en accidente autom6vil

(modelo familiar)



Sublime amanecer

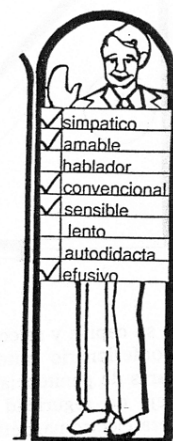
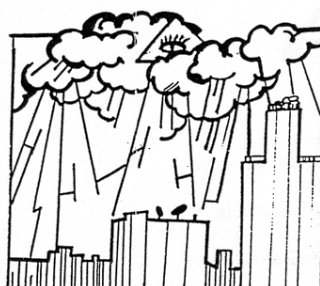


Figura 52. Libres para Siempre, *Catálogo de rejas para capillas mortuorias de la Almudena 2*, 1994.
Fotocopia sobre papel, 21 x 12,5 cm.

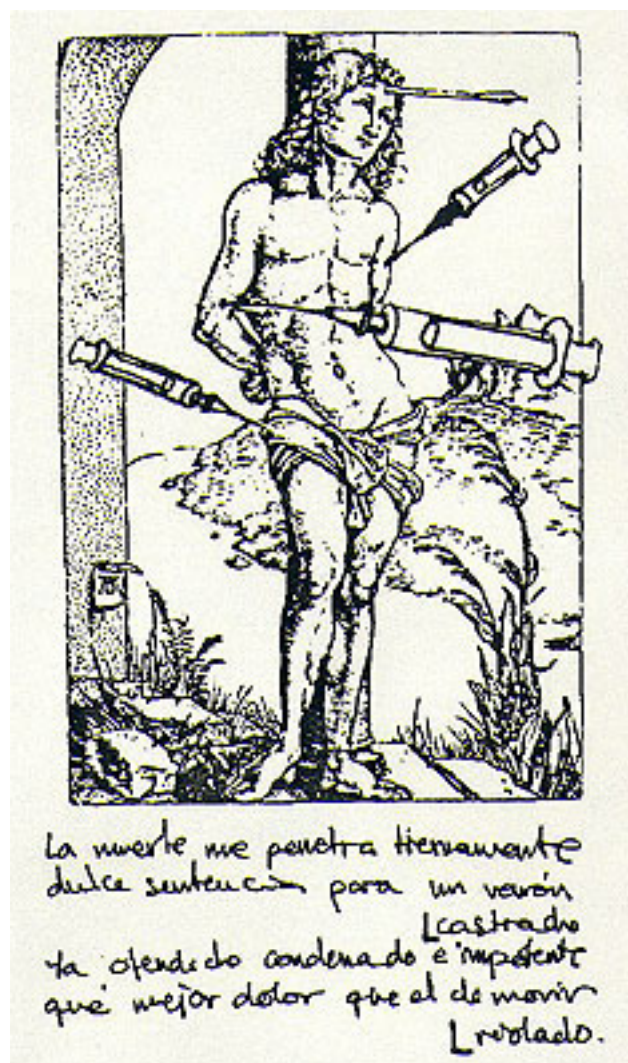


Figura 53. Patricia Gadea y Belén Sánchez, *San Sebastián*, 1994.
Fotocopia sobre papel coloreado, 10,5 x 6 cm.

- Libres Para Siempre en lugar de ABC dice ABM^a

El cuadro de Libres Para Siempre titulado A Be María responde a la escueta premisa, "Haced algo con el periódico ABC", lanzada por Juan Ugalde para la muestra *Justos por pecadores. Cubismo terminal* (fig. 54).¹

El cuadro representa tres grandes letras mayúsculas: "A", "B" y "M" seguidas de una "a" minúscula y subrayada situada junto a la parte superior de la "M".

La tipografía y el color son los de la cabecera del diario ABC.

El conjunto de las tres letras, fonéticamente, es el saludo romano que el arcángel San Gabriel dirigió a la Virgen María: "Ave María..." y que se ha convertido en el principio de una oración católica.

El hecho de que el cuadro esté materialmente realizado por la superposición de capas de colores puros aplicados a través de una plantilla con agujeros que forman una trama regular remeda la técnica de impresión por cuatricomía. Técnica que a su vez remite al mundo de la imprenta y más concretamente al de la edición periodística.

Insultar al diario ABC

El logotipo del periódico ABC, intervenido y deletreado, suena igual que el saludo angélico. Sobre este hallazgo sonoro se cementa una crítica irónica. A saber, se censura al diario por su supuesta vinculación institucional con la iglesia católica. Se insinúa que, ante los sucesos diarios, un periódico serio debería adoptar una postura imparcial que permitiera su comunicación en forma de noticias. Por eso, el hecho de que el ABC pudiera titularse ABM^a hace pensar: uno, que el interés del periódico se desvía hacia el terreno de lo celestial y eterno opuesto por definición al universo periodístico consagrado a lo mundano y cotidiano y dos, que el tratamiento de los temas por parte del periódico será parcial, pues procurará no contradecir las consignas católicas dictadas desde el Vaticano.

La técnica para denostar al diario es la del insulto, tan frecuente en la pintada callejera, que opera sustituyendo unas pocas letras para subvertir el sentido de eslóganes, marcas o consignas políticas.²

El grupo Preiswert es un maestro en esta técnica. Por ejemplo, añadiendo una letra a la marca ZARA nos invita a leer el apellido del dadaísta TZARA o en una leyenda que acompaña al símbolo de una porra policial la sustitución de una "z", que muta en "ci", nos obliga a leer "Ración de Estado" por "Razón de Estado". Otros ejemplos: "Europeeos" en vez de "Europeos", "Corcuerta" en lugar de "Corcuera", "Amor platánico" por platónico o "Hacienda somos tontos" contra "Hacienda somos todos", etc.³

El recurso de la ampliación de la obviedad

¹ Varios artistas, *Justos por pecadores. Cubismo terminal*, El ojo Atómico, Madrid, 1994.

² Por ejemplo, es clásico el borrado de la sílaba "im" del cartel obligatorio en ascensores públicos que reza "Impida que los niños viajen solos" para propiciar la lectura de "pida que los niños viajen solos" efectuado evidentemente en beneficio de los niños que viven en los pisos altos.

³ También la obra de Ramón J. Sender *La tesis de Nancy*, por ejemplo, se cimenta en homofonías como éstas empleadas para provocar hilaridad.

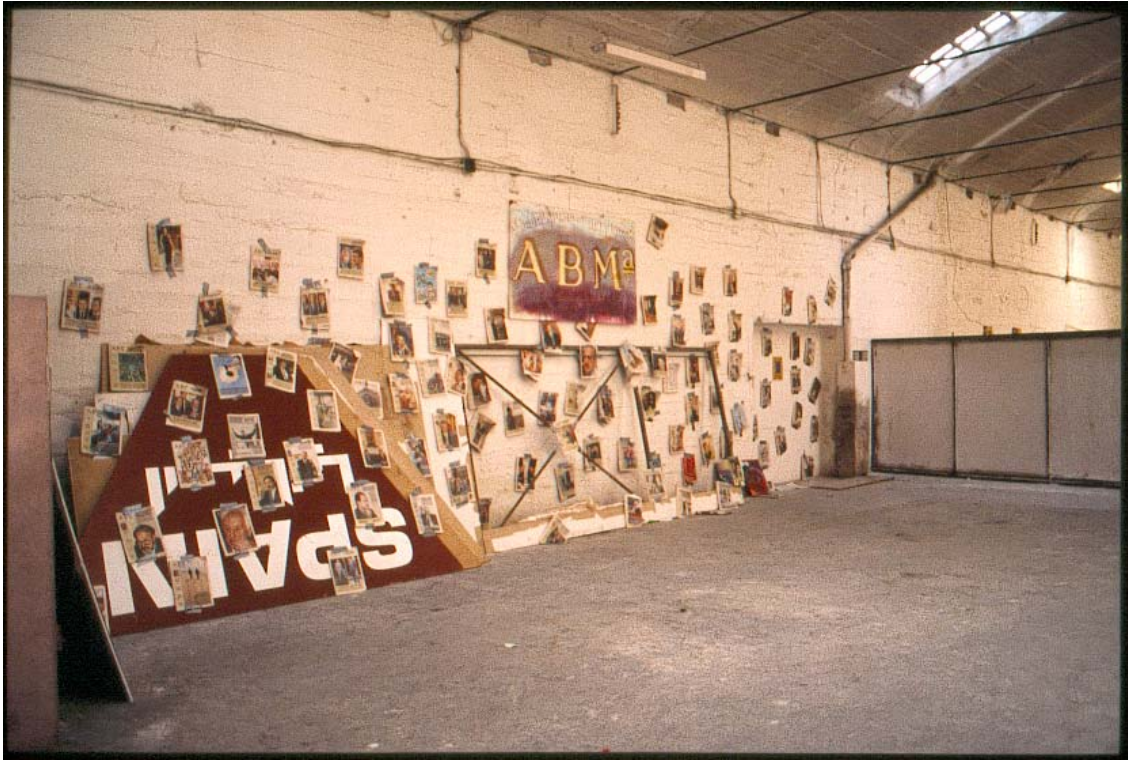


Figura 54. Vista de la instalación de la pieza sobre el diario ABC, El Ojo Atómico, Madrid, 1994.

Libres Para Siempre, *ABM^a*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 180 x 100 cm.
Ver también fig. 12, p. 96

El hecho de que la cabecera del periódico haya sido representada imitando cuidadosamente el efecto de la cuatricomía, y afectada además de una ampliación tan grande (el cuadro mide un metro y medio de largo frente a los diez centímetros del logotipo real) hace pensar que el error (sustitución de la C por M^a) hubiera sido descubierto con la ayuda de una lupa. No hace falta decir que no se requiere ninguna lupa ni física ni metafórica para descubrir y tampoco insinuar semejante obviedad. En el terreno formal se emplea un recurso conceptual que fue rentabilizado en los primeros noventa por la práctica apropiacionista de ampliar, por ejemplo, los primorosos cuadros *op* de los años 60. Conceptualmente, la ampliación constituye una intensificación del efecto zafio de la afirmación, en la línea de la consigna tendenciosa que el propio periódico lanza en una portada rescatada por Gonzalo Cao (expuesta junto al cuadro de los Libres y a las más de doscientas portadas del ABC recopiladas por Juan Ugalde) que dice "¿Es esto arte?" al tiempo que muestra un rectángulo azul, resultado de observar con lupa un lienzo del pintor Yves Klein (fig. 55).⁴

Una mirada de conjunto sobre la pared de la nave de El Ojo Atómico, donde se exhibían las piezas dedicadas al diario, proporcionaba la perspectiva necesaria para apreciar la intención vengativa y maliciosa de la crítica. En efecto, al mirar a esa pared se veían todos los periódicos coleccionados por Juan Ugalde, durante casi un año, incluido el número atesorado por Gonzalo Cao. El lienzo de Libres Para Siempre colgaba alto, como presidiendo la instalación. De manera que, si el diario ABC había sugerido que el arte moderno es una tomadura de pelo, la imponente cabecera intervenida proporcionaba una justa revancha contra la populista cuestión. ¿Es esto un periódico? parece decir la instalación.

Obsolescencia pop

La propuesta de Juan Ugalde para El Ojo Atómico obligaba a los artistas a sacar partido de un mecanismo tan pop como es el del aprovechamiento del poder evocador de los detalles de un objeto desde una óptica localista. Así, por ejemplo, muchos escritores, cineastas y artistas plásticos norteamericanos citan, como si tal cosa, héroes y percances de la liga de béisbol o de los presentadores y programas de la televisión locales al tiempo que manipulan cabeceras de revistas famosas en Norteamérica como "Time". Y, del mismo modo, estas portadas son intervenidas generalmente con la intención de caracterizar algún tipo de estupidez específica del americano medio como el ABM^a de LPS se centra en un defecto típico del español. A saber: querer opinar con Dios de su lado.

⁴ La pregunta del diario "¿Es esto arte? sacada de contexto podría ser respondida por el cuadro del colectivo Libres Para Siempre: *Esto no es una tomadura de pelo* (1990). El cuadrado es una versión de la famosa pintura de Magritte que muestra una pipa rubricada por la polisémica leyenda "Esto no es una pipa". En el lienzo de LPS no se ve más que la imitación una tabla de madera, como la que servía de fondo a la pipa del belga, con la chapita (también pintada en una de las versiones del cuadro de la pipa) que reza: "Esto no es una tomadura de pelo".
Libres Para Siempre, en *Callos de la Casa*, Galería Estrujenbank, Madrid, 1990.



Figura 55. Gonzalo Cao, periódico ABC con la portada que representa un cuadro de Y. Klein. Detalle de la instalación en El Ojo Atómico, 1994.

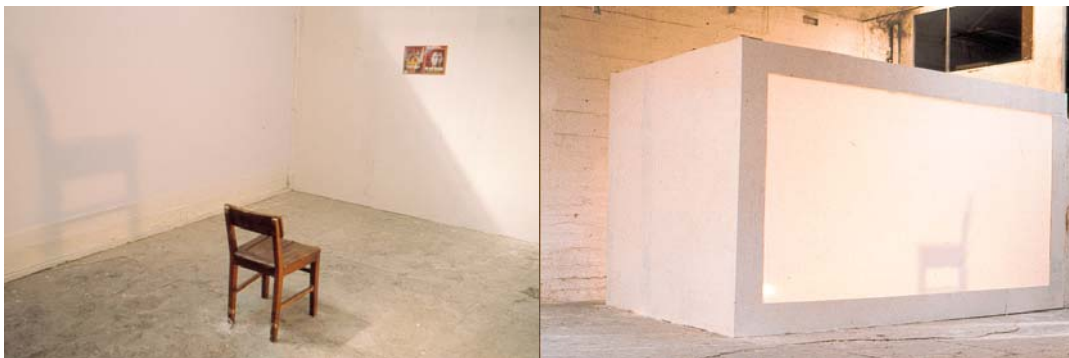


Figura 56. Simeón Sáiz, Vistas de la instalación para El Ojo Atómico, 1994. Silla, Portada y contra portada de un número del semanario *Der Spiegel*, estructura de madera forrada de tela, foco.

Esta es una pieza que reflexiona sobre la "conspiranoía"⁵ que la propuesta planteada por el miembro de Estrujenbank quiere suscitar. Un estilo de discurso centrado en el "underground, la heterodoxia, la contracultura, la BIODIVERSIDAD del discurso en definitiva, propuestas más o menos agitadoras que de un modo u otro desafían por forma o por fondo a la Autoridad Establecida".⁶

La misma pieza de Ugalde, consistente en pegar decenas de diarios recopilados durante un año, tiene ese aire de denuncia ingenua que se apoya en el dato apabullante, tipo *Libro Guinness de los Récords*, un tanto caprichosa pero desde luego voluntariosa y que pretende amplificar su alcance mediante el efecto lupa que late tras cualquier afirmación que se apoye en estadísticas. Aunque sean tan parciales como esta.

Ironía en el arte político de los 90

Otro método de comentario político empleado implícitamente en la nave *underground* de *El Ojo Atómico* tiene mucho del humor hierático de Preiswert. Y es que el colectivo también pretendía caracterizar lo español sirviéndose del tema de la religión y la política mal hermanadas pero, en lugar de utilizar los mecanismos conspiranoicos de resaltar la estupidez, sirviéndose de diversas lupas, para acabar experimentándola como amenaza (caso de LPS, Juan Ugalde y Gonzalo Cao) o de provocar la náusea como hizo Simeón Saiz Ruiz,⁷ propuso el exorcismo del chiste.

Así en *La Almudena 2...* Preiswert primero conjetura que la ancestral cultura religiosa atributo de lo local (presente en el proyecto del alcalde de Madrid, Álvarez del Manzano, de concluir la Catedral de la Almudena) y la, en teoría antitética, aspiración a la globalidad informatizada (también deseable según los políticos de los 90) funcionarán bien a corto plazo mientras se tengan la una la otra. Para luego sospechar que seguirán bien por mucho tiempo aunque no se tengan la una a la otra. ¿Cómo saberlo, mientras no haya alguien que lleve a cabo el correspondiente experimento?. Y, mientras tanto, ahí está el proyecto *La Catedral de Madrid. 2º Fase, su Catedral*. Una descripción irónica del modo en que se instrumentaliza políticamente la disparatada religiosidad española, pero que cuando se expresa en el tono globalizador característico de los 90, resulta hilarante. El lenguaje pseudocientífico del político imitado por Preiswert —se apropia de los estilos literarios de la teoría política, el marketing, la teología, las ciencias experimentales...— contribuye a recrear un aire de experimento artístico que desde luego no es vanguardista.

Más bien se trata de una parodia múltiple de los escuetos textos conceptuales, del diseño gráfico noventón, tan sofisticado, y, por supuesto, de la heroica poética minimalista.

⁵ He aquí la definición del término conspiranoía:

"Conspiranoía. Tal palabra, que funde conspiración y paranoia, fue acuñado a finales de los 80 por el periodista español Enrique de Vicente, estudioso de lo insólito y lo inexplicado y entusiasta del conspiracionismo. Creo que el neologismo, con un punto de humor y otro de autocritica, nos refiere certeramente la actitud escéptica y a la vez apasionada conque es recomendable aventurarse por la tierra de nadie de la conspiración: libres de prejuicios, sin desechar a priori ninguna información por demasiado delirante o alejada de la corriente mayoritaria de pensamiento".

Miguel Ibáñez, *Pop Control*, Ed. Glénat, Barcelona, 2000, p.83.

⁶ Ibáñez, *ibidem*.

⁷ Simeón Sáiz en su proyecto para la nave también señalaba una portada periodística (del semanario alemán *Der Spiegel* en lugar del ABC). La lente de aumento que Sáiz proponía consistía en una habitación de paredes translúcidas donde había un sillón que facilitaba el obscuro acto de observar con cierta intimidad el horror de una matanza étnica (que era la imagen de portada de *Der Spiegel*). (fig. 56)

De manera que Preiswert, en lugar de cuestionar la credibilidad de su interlocutor (técnica irónica), apuesta por la credulidad (mecanismo humorístico). Por eso responde a la insidiosa pregunta lanzada desde la portada del diario ABC sobre la pertinencia del arte moderno en un mundo politizado: "No nos engañemos, el arte moderno es la vertiente ligera de las noticias y proporciona el alivio para las portadas sobre la rapidez con que crecen los glaciares en el globo, por ejemplo, sin olvidar el consabido derrame de petróleo, etc." Entonces, parecen decirse los miembros de Preiswert, demos al público la oportunidad de mofarse del arte moderno, algo que sólo los entendidos y los ricos pretenden apreciar.

La otra opción, más o menos considerada por el resto de los equipos a examen, consiste en no exponer en galerías, "el ámbito de los entendidos y los ricos", y sí en la calle o en espacios alternativos como El Ojo Atómico. Esa es la opción política que *Justos por pecadores*. *Cubismo terminal* materializa en forma de arte Neopop. Por eso, por lo que la nave tenía de ámbito de entendidos, el arte allí expuesto, descuidado, discursivo, pasional y que ríe como poseso de todo lo serio o hermoso o arriesgado o sacro que puede desprenderse del género político elegido, fue experimentado como una tomadura de pelo y censurado por el propio director de El Ojo Atómico.

- Empresa. *Suspense en la catedral*

El grupo Empresa contempla el asunto religioso como síntoma de lo español, pero opera en dirección opuesta al colectivo Preiswert. Es decir, en lugar de vincularlo a la política local con fines satíricos, se aleja lo más posible del contexto de la península para escandalizar al patriota. En esto, ambos equipos son fieles a sus mecanismos habituales de tratamiento de los temas, a saber: hacer reír convocando al sentimiento de la vergüenza y provocar una ira lo más furibunda posible: humor e ironía respectivamente.

Empresa tiene un cuadro de tema religioso compuesto por cinco imágenes superpuestas (fig. 57):

- un hombre de color lava los pies a otro de su raza que va vestido con chaqué y pajarita
- el detalle de un neumático pinchándose con un clavo
- una capilla gótica
- un afroamericano con gafas estrafalarias junta las manos y mira hacia arriba. Se adorna con una cadena y un gorro
- la esfera de un reloj despertador analógico.

La ceremonia del lavado de pies remite al nuevo testamento y el hecho de que los protagonistas sean negros y vayan vestidos formalmente hace pensar en el entorno cristiano de Harlem, por ejemplo, pues los fieles que acuden a la iglesia en este barrio se arreglan mucho para la ceremonia. Igualmente, el hombre que reza con las manos juntas parece un predicador norteamericano.

Por su parte, la foto en blanco y negro de la Saint Chapelle de París es típica de una buena enciclopedia de arte antiguo.

Suspense en la catedral

La disposición de las imágenes sobre el lienzo hace pensar en la técnica narrativa propia de las películas de suspense, en las cuales el desastre se rastrea a través de varias historias que transcurren a la vez en la realidad pero que, en la película se ven sucesivamente, interrumpiéndose las unas a las otras. Aquí esas escenas se resumen en varias instantáneas de diferentes tamaños, que aparecen en la superficie del lienzo como pequeñas películas congeladas en un momento cualquiera de tiempo.

La sensación que suscitan es la de que se va a producir una desgracia. Temáticamente, la tensión proviene de la suma de motivos como el despertador, capaz de hacernos pensar en el reloj de una bomba; el pinchazo de la rueda, pues sugiere una venganza o tal vez un mal presagio y el lavado de pies que, junto al hombre que reza, inspira la sospecha de una traición. La Saint Chapelle representa lo inmutable, lo que seguirá después de que los seres humanos implicados en la trama se destruyan mutuamente o tal vez se trate más bien del lugar emblemático que va a volar por los aires cuando estalle la bomba y entonces el gesto de juntar las manos puede que no signifique plegaria sino aquiescencia mafiosa.

Se trata de irritar a los católicos

Así que, los motivos, el montaje cinematográfico y el estilo, tan pop cumplen la función de sugerir un universo cristiano norteamericano y de color. Un entorno característico de



Figura 57. Empresa, Sin título, 1991
Fotocopias sobre tela, 112 x 80 cm.

lo que en los 90 se ha llamado "políticamente correcto", es decir, protagonizado por una minoría (en este caso la de color) tradicionalmente olvidada por los varones blancos occidentales protagonistas de la cultura de la modernidad. Este cuadro se introduce fraudulentamente en este debate posmoderno sobre la corrección política, pues el colectivo Empresa no pertenece a ninguna minoría oprimida. A la luz de la trayectoria del grupo, la opción política de situarse al lado de la minoría negra norteamericana, tan exótica e insignificante para el español conservador que se considera europeo católico y blanco, no tiene otra finalidad que la de escandalizarle.

Para Empresa este dato se presta a toda clase de chistes racistas, porque sabe que, por ejemplo:

- para un fanático no hay nada peor que ver como un Negro, lava los pies como si usurpara la posición de Cristo o de las grandes dignidades eclesiásticas que son las únicas personas legitimadas para realizar este acto en público
- el traje oscuro y la pajarita son signo de riqueza y posición social y para los blancos conservadores esta vestimenta lucida por el hombre de color representa una amenaza, pues son conscientes de la opresión que han ejercido sobre una raza que fue esclava en sus plantaciones
- los ascendientes de los afro-norteamericanos creían en unos ídolos que simplificaban la cuestión religiosa ya que entonces era como si el Dios de una raza luchara contra el Dios de otra
- los dioses de la música negra (el personaje de las manos juntas se parece al líder del grupo de Rap, Public Enemy) predicaban, vivir la religión de modo violento y la lucha contra la raza blanca, al contrario de líderes como Martin Luther King que proclamaba una ley de no-violencia muy cristiana

Finalmente para Empresa el recurso a la blasfemia y el insulto son formas que sirven para retratar a un español que coincide con el ridiculizado por el resto de los equipos en *Justos por pecadores*. *Cubismo terminal*: lector de ABC, votante conservador, financiador de catedrales castizas, amante del arte pulido, etc.

3.2.2 Infancia, adolescencia y cultura juvenil

a) Infancia. Belleza y horror en el arte contemporáneo

Una mirada a las publicaciones internacionales que, con motivo del cambio de siglo, recapitulan sobre lo sucedido en el mundo del arte, tanto a aquellas que se centran en la década como, por ejemplo, la edición de *FreshCream* editada por Phaidon en el 2000,¹ *Art at the Turn of the Millennium* la publicación sobre arte moderno más vendida en el mundo durante el año 99 de Taschen,² *New art* una recopilación de Abrams donde Roxana Marconi, Diana Murphy y Eve Sinaiko seleccionan desde Nueva York a aproximadamente 100 artistas que trabajan en los 90,³ como a las que hacen un balance global del siglo (*Art Today* y *Movimientos artísticos desde 1945* de Edward Lucie-Smith,⁴ *Arte Contemporáneo II* de Estrella de Diego,⁵ *Arte hoy* de Brandon Taylor,⁶ *Art de Nicolas Bourriaud*...), revela un interés creciente por parte de los artistas sobre el tema de la infancia. Un interés que en la última parte de la década se hace cuantitativamente abrumador.⁷ Corroborar la observación un ejemplo, una de las últimas exposiciones internacionales sobre arte contemporáneo y una de las de más éxito en los noventa, *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, (Apocalipsis. Belleza y horror en el Arte Contemporáneo), organizada por la *Royal Academy of Arts* de Londres en el año 2000 tras el éxito abrumador de *Young British Artist from the Saatchi Collection. Sensation* (Jóvenes artista británicos procedentes de la Colección Saatchi. Sensación),⁸ la gran apuesta por el joven arte británico llevada a cabo por esta institución en el 1997,⁹ ofrece una selección de artistas, y todos se refieren a la infancia o a la adolescencia en alguna de sus piezas.¹⁰

La infancia como motivo político

El comisario de esta exposición, junto a Max Wigram, Norman Rosenthal, opina que estos artistas

"plasman las auténticas preocupaciones contemporáneas sin ocultar nada. Estas preocupaciones incluyen a la vez el amor y la política, el hedonismo y lo políticamente correcto, el humor negro y la observación directa. La belleza coexiste con el horror".¹¹

¹ VVAA, *Fresh Cream*, Phaidon, Londres, New York, 2000

² VVAA, *Art at the Turn of the Millennium*, Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, Taschen, NY, 1999

³ VVAA, *New art*, Harry N. Abrams, New York, 1997

⁴ Edward Lucie-Smith, *Art Today* y *Movimientos artísticos desde 1945*, opus cit.

⁵ Estrella De Diego, *Arte contemporáneo II*, Historia 16, Madrid, 1996.

⁶ Brandon Taylor, *Arte hoy*, Akal, Madrid, 2001

⁷ El sesenta por ciento aproximadamente de las obras que aparecen en las publicaciones citadas más arriba se refieren directamente a él.

⁸ VVAA, *Young British Artist from the Saatchi Collection. Sensation*, Thames and Hudson en asociación con la Royal Academy of Arts, Londres, 1999.

⁹ En la misma línea de divulgación del arte británico de los 90 destaca la exposición *Life/ Live* concebida y realizada su primera vez para el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996-97.

¹⁰ Norman Rosenthal, Max Wigram, *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, catálogo editado por la Royal Academy of Arts, Londres, 2000

¹¹ Norman Rosenthal, "Generación Sensation", *El Cultural* 14-2-2001, p.27

Pues bien, la infancia y la primera adolescencia son motivos que, según los artistas de los 90, encajan en ambas categorías, belleza y horror. En otras palabras, funcionan como metáforas tanto del "amor", el "hedonismo" y "el humor" y al mismo tiempo son útiles para expresar contenidos que proceden de los ámbitos de "la política", "lo políticamente correcto" o "la observación directa".

Para los equipos que trabajan en Madrid también la infancia funciona como un motivo en sí mismo (no en vano han pintado cuadros donde aparecen niños y juguetes) a los que incorporan otros asuntos asociados, también de moda en el arte narrativo de los 90, como son: la educación, la familia, el escapismo, el mal gusto o la estética del *manga* japonés (que revoluciona los conceptos del cuerpo y la violencia).

En efecto, en los 90, "narrar el cuerpo", se ha convertido en un gesto político que ha servido para transmitir ideologías feministas, gays o racialmente correctas. Se ha reivindicado pues el cuerpo de la mujer y las diferencias sexuales y raciales que han conducido al apogeo de las estéticas gay y étnica. Pero el cuerpo también es un tema en sí mismo, antes de la ideología o la segunda intención, es decir, todos tenemos uno. Que en los 90 los artistas se hayan dedicado a contemplarlo en los periodos infantil y adolescente es, en cierto sentido, una novedad. Tal vez, responda a la obsesión occidental por la baja natalidad, los problemas sociales que genera la educación infantil para las nuevas madres trabajadoras, el aumento de consumo infantil y sobre todo adolescente, los estudios pedagógicos y psicoanalíticos que sitúan en este periodo la fuente de muchos traumas y desajustes, el aumento de la violencia en este segmento de edad. En cualquier caso el hecho es que el cuerpo del menor se ha convertido en motivo artístico, del mismo modo que lo fue para el pintor de angelitos barroco, el artista decimonónico interesado mostrar el lado más sentimental de la miseria, las mujeres faltas de modelos como Berthe Morisot o para aquellos que, como Dubuffet, lo pintaron imitando el modo en el que los propios interesados lo representaban a su vez.

El cuerpo manga

Los artistas del periodo que nos ocupa se han centrado, por un lado, en algunos aspectos simbólicos clásicos a los que remite el motivo de la infancia como: la pureza, la inocencia o la esperanza y, por otro, en dos hechos, relacionados entre sí y de carácter más bien objetivo, que han dado origen a algunas figuras típicas del arte narrativo de los 90. La primera observación da cuenta de algo tan simple como que durante la infancia y la adolescencia se producen cambios corporales llamativos y la segunda se centra en que existe una estética infantil muy popular, por supuesto fabricada por adultos, que refleja estos cambios de manera incomprensiblemente violenta. Semejante estética híbrida, sentimental y cruel a la vez adopta el tema del cuerpo infantil y sus cambios, y da origen al personaje típico del manga japonés y a las figuras del mutante, el *cyborg* o el robot.

El artista de los noventa se inspira a menudo, igual que el creador *manga*, en las transformaciones más extremas que se dan en la naturaleza como, las metamorfosis. Así, toma de modelo las, biológicamente, más espectaculares, los renacuajos y las orugas que dan lugar a seres morfológicamente tan inesperados como la rana y la mariposa. Y son precisamente esos cambios con el consiguiente desorden para los sentimientos del que muta y de sus congéneres lo que interesa al creador de los 90. Por eso proliferan en el manga las metamorfosis drásticas como las que sufren las llamadas

niñas psíquicas, con poderes mentales que les provocan, por ejemplo, un crecimiento desmesurado cuando sienten ira o cuya cabeza aumenta espectacularmente de tamaño y color cuando experimentan dolor o vergüenza. En esta línea, destaca la figura de *Akira*, creación del dibujante Katsujiro Otomo, un niño considerado la más terrible arma de destrucción masiva dadas las poderosas y demenciales capacidades de su cuerpo para desarrollarse e inducir desarrollos monstruosos en otros.¹² También resultan clásicas las batallas entre niños (*Bola de dragón*) o figuras infantiles, como esa especie de juguetitos llamado *pokémons*, que se metamorfosean de manera totalmente inverosímil en situaciones de lucha.

Existe otra tradición que da cuenta de las transformaciones corporales espectaculares: la ciencia-ficción. Aquí los cuerpos humanos a menudo se imbrican con los adelantos médicos y tecnológicos para generar *cyborgs*, androides y finalmente robots.

Esta tradición también contempla las transformaciones propias de la evolución de la humanidad hacia culturas cada vez más sabias y perfectas y aventura como logro final la anacrónica forma del feto.¹³ También resulta curioso que el tipo clásico del extraterrestre, a pesar de que podría constituir un espacio propicio para el generoso despliegue de formas y colores diferentes,¹⁴ se centre en la figura del pequeño cabezón verde, cuyo cuerpo recuerda tanto al de los bebés.¹⁵

De manera que la iconografía infantil, tan presente en las representaciones de los artistas narrativos de los 90, recoge estas dos tradiciones (no siempre infantiles, pues también existen, por ejemplo, el *manga* pornográfico y la ciencia-ficción para adultos) y populariza así un cierto tipo de cuerpo de niño: redondeado, de gran cabeza, con pelo de colores, de redondos ojos acuosos y con cierta propensión a las transformaciones espectaculares.

Por su parte, Estrujenbank analiza la figura estereotipada de los niños cabezones que proliferan en las postales más cursis y emplea también el recurso de la caricatura desmitificadora. Libres Para Siempre pinta escenas congeladas del *manga* y otra clase de convencionales personajes infantiles a los que coloca en situaciones de bochorno o de violencia. Pero el equipo de los estudiados más interesado en la ambigüedad que rodea al motivo infantil es el grupo Empresa que lanza una polémica campaña para publicitar su empresa GCCIG donde aparecen figuras pornográficas, algunas de ellas, muy jovencitas.

Así que las representaciones del motivo infantil llevadas a cabo por estos colectivos ostentan formalmente una apariencia sentimental tras la que se esconde una gran violencia en la acción, lo que induce al encargado de su descripción a dar cuenta de esta contrariedad. La relación entre dos tipos de narración nos hace observar el cuadro como un lugar de encuentro de actividad intersemiótica. En estas representaciones se produce un choque entre el potencial alusivo del referente infantil, por un lado, que naturalmente

¹² Este personaje inspira toda una saga *comics* manga y al menos un par de películas de animación (llamada *animee* en Japón): *Akira* y *Tetsuo*.

¹³ La figura de un impresionante feto aparece también como imagen final de la película de S. Kubrik, basada en una novela de Arthur C. Clarck, 2001: *una odisea espacial*.

¹⁴ En su libro *El fin de la infancia* Arthur C. Clarck propone, por ejemplo, para los extraterrestres una forma típica de la iconografía medieval: el diablo.

¹⁵ El cine recoge estas convenciones en personajes como el *E.T.* de Spielberg o los marcianos de *Mars Attac* de T. Burton.

alude a valores positivos y, por otro, con el mundo antitético que incita a la profanación y a la violencia, representado por las transformaciones narradas en el manga, pero también por la postura iconoclasta de un Mike Kelley o de la tradición morbosa del arte pop de la Costa Oeste. Tradición a la que se adscribe el telón de Preiswert que muestra a dos famosos niños psicópatas.¹⁶

Digamos para resumir, que la lectura del motivo infantil por parte del *manga* es fuente de "contrariedad" (e inspira, sobre todo a Libres Para siempre y Empresa), la del arte iconoclasta se efectúa bajo los mecanismos de una "contradicción" (que explotan Estrujenbank y Preiswert), mientras que, en el extremo opuesto, surge la posibilidad de una interpretación bajo el signo de la "implicación" (sólo del gusto de LPS).

La infancia idealizada

Los tipos infantiles idealizados suelen resultar sentimentales y provocativos para el espectador acostumbrado a la seriedad, al espíritu crítico y al feísmo vanguardistas.

De hecho, de los grupos a examen sólo Libres Para Siempre se atreve a afrontar la amenaza de la risa y la mirada de suficiencia con piezas de tema infantil y talante positivo. Son muestra de ello los folletines *Debuten spark* o *La isla de las mujeres de la cabeza pequeña* y las bromas *To be is to do, do be do be do* o *Blancanieves cagando en la nieve*.

Los asuntos infantiles son representados por el colectivo bajo la órbita de la "intertextualidad" según definición de Omar Calabrese, es decir, contemplando la estética popular infantil (tanto la clásica como la *manga*) y esto es lo peculiar de Libres: de manera lo más literal posible pero sin practicar la apropiación.¹⁷ Por eso LPS no expone ninguna clase de "material" auténtico. Simplemente, como dice el filósofo italiano, se aborda "la relación entre un texto y otros textos de una cultura dada, bajo la forma de citación, alusión, plagio, calco, réplica, parodia, imitación, etcétera".¹⁸ El resultado, "una Mezcla de Sentimientos". Fundamentalmente coexistirá el sentimiento sublime que tomará cuerpo bajo formas ridículas dando lugar a la desfachatez (aquello que sólo parece hacer gracia a sus propios productores), el paradigma es el cuadro *Dalí disfrazado de Fofó* (1991). En cuanto a las mezclas de violencia y ternura, destaca, por ejemplo el cuadro que representa a dos niñas pugilistas (1994). A la ira indistinguible de la vergüenza, sentimientos contradictorios que conviven admirablemente en el género *manga*, LPS les da expresión en piezas como *Arigato Obrigado* (1994) o la animación de unas manos que realizan gestos obscenos pero que también tienen unos simpáticos ojitos y bailan (2000).

Con idéntica disposición literal se aventura el colectivo en la descripción del universo adolescente. En esto se adscribe a la tendencia del pop de los 90 conocida como *Slack-art* (arte descuidado). Un movimiento que, según el historiador Brandon Taylor, es una de las tendencias más fructíferas de los 90 y que practica el "rechazo de la estética de la apropiación de Koons, Bickerton y Steinbach que propugnaron una meditación sobre lo comercial y lo lustrosamente nuevo".¹⁹

¹⁶ Preiswert, *Justos por pecadores. Cubismo terminal*. El Ojo Atómico. Madrid, 1994

¹⁷ Tampoco Estrujenbank utiliza por ejemplo fotos realmente producidas por aficionados sino que imita su gusto y calidad.

¹⁸ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, edición de 1997, p.49

¹⁹ Brandon Taylor, *Arte Hoy*, op. cit., p. 154

Y es que la estética adolescente también inspirará en Libres Para Siempre y demás colectivos madrileños: domesticidad, gusto por los procedimientos caseros, por la producción de piezas que podrían haberse realizado en el colegio con pocos medios y mucha colaboración, donde el espacio está desordenado, las referencias o las historias son auténticas y deben creerse a pies juntillas pues no contienen exageraciones *kitsch*, *camp* o retro. Aquí se muestra "lo semiacabado dentro del círculo de una vida adolescente"²⁰ ya que "la preocupación por la adolescencia conduce inexorablemente a la fascinación por los objetos sucios y gastados (...)".²¹ El montaje de la exposición conjunta de los colectivos en El Ojo Atómico es un buen ejemplo de ello.

Incluso la figura del adolescente sirve a los equipos a examen para autorretratarse pues se identifican con su circunstancia de traviosos o medio-malditos y comulgan con la falta de experiencia frente al adulto que les recuerda la suya ante el pintor individual. Esto obliga a ambos, adolescente y pintor colectivo, a vivir inmersos en un contexto educativo hacia el que resulta normal sientan cierto rechazo dada la poca autonomía que les conceden las instituciones sobre todo familia y escuela, en el caso del adolescente, y sistema artístico, en el del artista colectivo. Si los menores se quejan de que sus padres les miran como a extraterrestres los colectivos experimentan los miedos del mercado artístico (la pintura colectiva, como la femenina, se cotiza por debajo de la individual masculina) y los prejuicios de una sociedad que asume los valores expresivos del arte como un producto del sentir individual. De manera que la rebeldía paranoica y algo macarra de los adolescentes adopta en los grupos la forma de un rechazo al arte museístico internacional contemporáneo, a las técnicas de representación expresionistas y a los discursos artísticos autorreferentes y eruditos. Resulta reveladora, en este sentido, la cruzada llevada a cabo por Estrujenbank contra el público esnob modernista al que opone la figura del paleta, la de Preiswert que manifiesta su desacuerdo con el pijo cuando emplea el recurso del ingenioso sentido común y la espontaneidad populares en sus chabacanas pintadas callejeras, el afán del colectivo Empresa por provocar y escandalizar al conservador mediante la pornografía o la manía de Libres Para Siempre que apunta al circunspecto y le hace pervertir sistemáticamente los asuntos serios para resaltar su lado más ridículo como cuando se autorretratan como dinosaurios o chinos. En definitiva, se alían con aquellos artistas que han logrado borrar la pretenciosidad del mundo del arte para conectar con una cultura más amplia. Nos referimos a figuras de los ochenta como Jeff Koons, pero también a una tercera generación de artistas pop, donde militan, por ejemplo, los norteamericanos Mike Kelley y Paul McCarthy o varios jóvenes británicos más o menos agrupados en la colección de Saatchi, que transmiten gran furia iconoclasta y desmitificadora.

La violencia adolescente impregna de mal gusto el arte de los 90

Estos artistas, como sus predecesores seguidores del *Funk Art* y de la tradicional estética de la Costa Oeste, se ocupan del asunto del menor para resaltar sus aspectos más contradictorios. Gustan de las situaciones de profanación, violencia o violación de los valores que encarna la infancia, pero también del propio cuerpo infantil e incluso de los aspectos más infantiles de la sociedad actual como el consumismo y el mal gusto. Entonces emplean materiales generalmente *kitsch* o cursis porque los detestan y porque

²⁰ Taylor, op. cit. p.153

²¹ Op. cit. p.152

creen que representan valores culturales amenazadores (unificadores, fetichistas, religiosos...). La figura del juguete de peluche infantil de Kelley aglutina todos estos significados. De los grupos que nos ocupan Estrujenbank adopta como chivo expiatorio el pintorcito decimonónico de las postales, Preiswert retrata a dos famosos niños asesinos y Empresa a una niña violable.

Semejantes personajes entran dentro de la categoría de una estética que Adam Gopnicik calificó con mordacidad en el *New Yorker* de "peculiar maldad". "Su proposición era que los estilos irónicos de los años ochenta habían sido desplazados por: "un estilo muy morboso que seguramente perdurará como marca de nuestro fin de siglo".²²

Este estilo morboso impregna una tendencia que el crítico e historiador norteamericano Dan Cameron califica de Neopop regionalista (porque proviene de la Costa Oeste y no de Nueva York o Europa). Esta estética tiene su origen el *Funk Art*:

"Término aplicado a un tipo de arte que se originó en California en torno a 1960 y que se caracteriza por tratar temas morbosos sucios —generalmente pornográficos o escatológicos— arremetiendo deliberadamente contra el buen gusto. La palabra *funky* significa originalmente 'maloliente', por lo que a veces se utiliza la expresión *sick art* (arte morboso o enfermizo) como sinónimo de *Funk Art*. EL artista más representativo de este género es Edward Kienholz".²³

Para Brandon Taylor esta estética quinceañera es una tendencia narrativa: "Que ha derivado en parte de la sensibilidad homosexual de la Costa Oeste, y en parte del *Institute of the Arts* de California" donde estudió Mike Kelley, por ejemplo. Cita a otros cultivadores de la estética sucia como: Larry Johnson (que trabaja con el lenguaje del cómic y el texto a la manera de LPS en *Arigatou Obrigado*); Raymond Pettibon (cuando realiza montajes abarrotados y desordenados, con gusto por el dibujo caricaturesco, muy similares a los que creaba Estrujenbank en sus publicaciones Estrujenbank I y II) y Jim Shaw que interviene portadas de revistas con un espíritu crítico-humorístico como el que guiaba, por ejemplo, la propuesta que Juan Ugalde lanzó sobre el ABC y en la que intervinieron los equipos a examen.²⁴

Otros críticos encuentran la influencia del motivo adolescente en la pintura contestataria del East Village, concretamente en la Galería *Fun* (cuna de *Futura 2000*), opuesta al arte más decorativo y caro que se llevaba en el SoHo. El colectivo Estrujenbank estaba en Nueva York, en el Village, cuando se vivió el acoso al neoexpresionismo de

²² Adam Gopnicik citado por Haden-Guest en *Al natural*, op. cit., p. 270

²³ Ian Chilvers, *Diccionario de Arte*, Alianza editorial, Madrid, 1995. Se trata de una versión revisada y reducida del *Oxford Dictionary of Art* editado por *Oxford University Press* en 1990.

²⁴ También cultivan esta estética macarra los integrantes de la famosa *Helter Skelter* (1992) celebrada en el *Museum of Contemporary Art* de Los Angeles. Allí se presentaron obras de Chris Burden, Victor Estrada, Llyn Foulk, Mike Kelley, Paul McCarthy, Manuel Ocampo, Raimon Pettibon, Lari Pittman, Charles Ray y Nancy Rubins, artistas que, según explica Michael Duncan en su ensayo *The Los Angeles Art World: Regenerative and Needy*, publicado en *Defining the nineties. Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles*, son la base del concepto de arte de la Costa Oeste tan de moda en los 90. VVAA, *Defining the nineties. Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Miami*, 1996.

VVAA, *Made in California. Art, Image, and Identity, 1900-2000*. Catálogo basado en una exposición que tuvo lugar en *Los Angeles County Museum of Art* editado por el museo en colaboración con *University of California Press* en Berkeley, Los Angeles y Londres en 2001. Allí se cita a los artistas de *Helter Skelter* como precursores de un estilo oscuro, que es la otra cara de la moneda del estereotipo californiano: país de las naranjas, el buen tiempo y Hollywood.

Schnabel²⁵ y se produjo el reconocimiento de sus sucesores en el East Village: Salle, Haring, Scharf y Basquiat. La fulminante caída de estos últimos tuvo lugar un poco más tarde e inspiró en los colectivos de Madrid, en los primeros 90, cierta desconfianza hacia el apoyo que se podía esperar de las instituciones, si uno hacía arte colectivo Neopop. El respeto hacia el propio proyecto se busca, pues, más que en el mundo del arte, en la gente corriente: Estrujenbank en el hombre del pueblo, Preiswert en el transeúnte y Empresa y Libres Para Siempre en amigos y *fans*. Haden-Guest, crítico que narra el declive del arte pop del East Village (el mismo K. Haring llamó a su galería *Pop*) establece un paralelo entre la trayectoria de estos artistas y la "suerte" de Fragonard un pintor rococó destrozado por el neoclasicismo que vino tras la Revolución Francesa y que murió en la miseria. Tal vez la semejanza no radica en los fracasos sino en los propios estilos, Pop y Rococó que emplean estrategias simbólicas parecidas: una misma inspiración sentimental y lasciva que tiñe de un vago horror las escenas cotidianas más tontas (fig. 58-9).

"Justos por pecadores. Cubismo Terminal" (1994) una exposición infantil

Ya dijimos que la exposición *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* fue incomprensida por el público e incluso por el mismo director del espacio, Tomás Ruiz-Rivas,²⁶ que la consideró una tomadura de pelo. Tampoco ninguno de los artistas participantes, según propia confesión, ha tenido nunca un fracaso tan contundente e inesperado (fig. 60).²⁷

Y es que El Ojo Atómico era un espacio muy sugerente y apropiado para este empeño colectivo. Los artistas²⁸ trabajaron durísimo para realizar un macro cadáver exquisito que requería buena voluntad y gran capacidad de organización para coordinar a artistas tan ocupados. Reinaba una gran expectación entre el público por ver un experimento que aglutinaba a tantos artistas (algunos de los cuales trabajaban en el circuito profesional de las galerías de primera división), como quedó probado el día de la inauguración, la más numerosa de todas las que se celebraron en la nave. La mayoría de los asistentes a aquella fiesta conocía sobradamente la obra de los participantes y estaba, en teoría, preparada para apreciar lo que para otros podría haber resultado más chocante. Tanto los temas tratados como el tratamiento formal y material que cada artista aportó eran característicos y coherentes con la trayectoria de cada uno de ellos. Y, pese a todo, se produjo esa unánime "perplejidad estética" colectiva.

²⁵ También se mudaron del SoHo: Meyer Vaisman, Ashley Bickerton, Jeff Koons y Peter Halley que se fueron con Ileana Sonnabend.

²⁶ Incluso hoy, más de diez años después de su celebración, cuando se ha colgado en Internet la documentación de las exposiciones que tuvieron lugar en este espacio *underground*, uno de los más carismáticos del Madrid de los 90, no aparece mencionada *Justos por pecadores. Cubismo terminal*. Para su director esta exposición nunca existió. Tampoco aparece en los catálogos y otros documentos que se editaron con motivo del sonado cierre de la sala.

²⁷ Incluso la censura y clausura por parte de los vecinos del pueblo de Cinco casas de la exposición *Cambio de Sentido*, organizada por Dionisio Cañas, miembro de Estrujenbank, en la que participaron los colectivos que nos ocupan, fue tan traumática. Al fin y al cabo los artistas no podían olvidar la enorme distancia que separaba los modos de vida de unos y de otros. A quien más dolió este fracaso fue lógicamente a Estrujenbank, pues, como ya hemos dicho, el hombre del pueblo representaba un modelo de actitud para sus miembros.

²⁸ Gonzalo Cao, Patricia Gadea y Belén Sánchez, Libres Para Siempre, Preiswert, Simeón Sáiz y Juan Ugalde.



Figura 58. Dos cuadros de Juan Ugalde (1987) que parodian, “estilo Rastro”, los típicos paisajes rococó ingleses.



ESTRUJENBANK

**STUDIO
CRISTOFORI**

via val d'aposa, 72
tel. 051.228257
40123 bologna

Inaugurazione sabato ^{25 MARZO} ~~9 marzo~~ 1991 ore 18,30

Figura 59. Estrujenbank, Fotocopia de la invitación de la exposición del colectivo en Studio Cristofori en Bolonia, 1991.



Figura 60. Vista de la exposición *Justos por pecadores. Cubismo Terminal*, 1994.

Las causas de tal desagrado fueron imposibles de predecir. Así, para describir la impresión final que causaba la nave, el público o bien imaginaba una actitud, por parte de los artistas, que describía como chulesca: "Han pensado que podían burlarse de nosotros" o la explicaba de manera contradictoria. Para unos aquello era muy confuso y conceptual mientras que para otros era torpemente doctrinario y Pop. A estos les parecía descuidada y a aquellos, amanerada. Que si sentimental y frívola contra agresiva y política. Lo anecdótico encontraba su contrapunto filosófico y así hasta el infinito.²⁹

Por eso, y aquí somos conscientes que razonamos un poco cogiendo el argumento por los pelos, el problema no estaba tanto en las piezas en sí sino en la actitud general que transmitía la exposición, y que podemos calificar de infantil. Aquí la infancia no funciona como un motivo, ni está claramente presente en la estética, sino que sugiere una postura filosófica infantilmente contestataria. De manera que aquella exposición, compleja y vehemente, sólo se podía comprender aplicando la razón más engrasada (no era una instalación sensual), pues había una acumulación de hechos minúsculos, pero coincidentes, que describían los más importantes porqués estéticos como la actitud de los artistas, el modo de vida favorito y las pistas que permitían establecer las asociaciones más pertinentes, y que configuraban esa impresión visual que hemos llamado infantil.

En efecto, los artistas arremetían contra las siguientes actitudes: las, a su juicio, falsas simplicidades que proporciona el análisis científico, por eso las piezas no eran en absoluto puras, claras u ordenadas; la seriedad, a la que oponían lo cómico trasgresor, la risa político-social o la estupidez; la introspección, de la que se despedían mediante el estudio minucioso de temas de actualidad; el exceso de crítica, pues todas las obras trataban de temas concretos con lo que se limitaba su alcance especulativo y político o el ser considerados poco modernos por seguir una tendencia pop, figurativa, sentimental, descuidada y payasesca, que se pondría muy de moda fuera de España durante los 90.³⁰

Posteriormente dicha estética viajó a Barcelona en la muestra *Pasen y Vean* (1999) comisariada por Juan Ugalde, resplandece en montajes como Doméstico 2001 o en la forma de instalar de LPS y Gonzalo Cao en las galerías madrileñas de Doblespacio y Valle Quintana.

Hay algo de este vago planteamiento contestatario infantil en la pieza que Gonzalo Cao propuso para *Justos por pecadores*, *Cubismo Terminal*, "Autorretrato con mala cara",³¹ y en el modo en que los equipos participantes cumplieron el encargo de hacer una diapositiva que cumpliera el lema. Así, Juan Ugalde presentó un negativo fotográfico de un pueblerino bebiendo vino de un porrón, los miembros de LPS introdujeron sus

²⁹ Belén Sánchez, artista que trabajó por primera vez con Patricia Gadea como pareja y que, por tanto, no estaba acostumbrada a la práctica colectiva, dijo, años más tarde, que el estupor que le produjo *Justos por pecadores*. *Cubismo terminal* le recordaba al que experimentó tras entrar en contacto, en Nueva York, con la obra de Mike Kelley. Según explicó, ante aquellas instalaciones de muñecos tirados por el suelo sintió una mezcla sentimientos tan contradictorios que le dejaron paralizada la opinión, el juicio estético, durante mucho tiempo. La exposición fue para ella una experiencia más dura que para el resto.

³⁰ Por ejemplo, la instalación de Kelley *The trajectory of Light in Plato's Cave* en el Rooseum de Malmö, Suecia, en 1997 presenta unas construcciones realizadas con paneles o telas, muy parecidas a las que causaron tanto revuelo en El Ojo Atómico por su aspecto descuidado.

³¹ La consigna exacta era: "Fotos-(Autorretrato): Autorretrato con mal aspecto, no vale maquillaje, si vale mala vida, mala noche, juega en un pueblo sin ducha etc. Aunque no os lo creáis las fotos captan el olor (mal). Sugerencia: tamaño grande".

cabezas en los cuerpos de unos dinosaurios de ilustración pseudocientífica, Patricia y Belén se retrataron con gafas de sol en el Retiro, los componentes de Preiswert aparecieron camuflados (pues llevaban una banda negra sobre los ojos) junto al rey de España y unas monjas en algún país lejano, mientras que Cao se fotografió desnudo en estilo tenebrista (fig. 61 y ver fig. 117, p. 284).

En realidad, nadie hizo una reflexión causal sobre la "mala cara" y el "mal olor" en relación con el alma (o el cuerpo) atormentados. Que es lo que parecía que Gonzalo estaba pidiendo. Cada autorretrato se hizo de manera caprichosa, desde la relación que el tema ofrecía con los propios deseos y preocupaciones respectivos; exactamente como hacen los niños rebeldes. Por eso Juan Ugalde resolvió el conflicto presentando un gañán bebiendo de un porrón y se ciñó al mandato sólo porque la fotografía que a él le importaba era un negativo donde la cara del gañán se veía peor que si hubiera sido positivada. A LPS le interesaba el tema de la obsolescencia de los iconos populares y en particular la de un motivo como el dinosaurio, puesto brutalmente de moda por el director de cine Spielberg. Patricia y Belén se ciñeron algo más a las causas de una "mala cara" pues mostraron la que se produce tras una noche de exceso cuando los perjudicados acuden al parque del Retiro con gafas de sol para pasar la resaca tumbados bajo un árbol. Preiswert de nuevo volvió a desviarse del razonamiento para acatar el sentido último y no se fotografió en absoluto sino que se trasladó por medio de la fantasía al centro de una situación embarazosa: sus miembros se imaginaron a sí mismos (en la figura de dos personajes con los ojos tapados por sendas bandas negras) formando parte del séquito del Rey de España, en un ridículo viaje de relaciones públicas, donde las misioneras parecen además enanas junto al monarca que es muy alto. Momento bochornoso que contribuyó a que les resultara difícil dar la cara. Incluso Gonzalo Cao se desvía de su propio lema y presenta su pene en lugar de su rostro, de manera que ofrece efectivamente una "mala cara".

Semejante actitud radicalmente afirmativa significa en cierta forma una ruptura con el orden representacional (los equipos se declaran, como hemos visto, incapaces de representar el "mal olor" la mala cara teniendo en cuenta el objeto, es decir, su propio retrato) y lleva a los participantes de *Justos por pecadores. Cubismo terminal* a aceptar y defender los grandes problemas que plantea el mecanismo de la exposición, es decir, la presencia ineludible de lo múltiple,³² el devenir³³ y el azar,³⁴ desde una organización colectiva.

³² "1º/ Escogemos a varios artistas para trabajar. Estos artistas fueron: Simeón Saiz, Gonzalo Cao, Juan Ugalde, el grupo formado por Patricia Gadea y Belén Sánchez, Preiswert y Libres Para Siempre. Ellos nos van a garantizar una primera diferencia afirmativa, la de lo múltiple. Las obras de unos van a ser diferentes de las de los otros".

Éste y los siguientes mandatos han sido extraídos del texto: *¿Cómo escribí alguna rumba más?* de A. Baeza donde se explican las tres claves actitudinales de la exposición que nos ocupa. Texto leído en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca en 1994.

³³ 2º/ Cada artista planea un proyecto que deberá pasar a los demás para que estos trabajen en él o lo modifiquen. Todos deben trabajar en las obras e ideas de todos y sólo una vez. Al final se obtienen siete piezas en total que habrán sido producidas, más o menos, por el mecanismo del cadáver exquisito. Cada uno de los siete cadáveres responde a la misma idea y sólo en el proceso de hacerla visibles surgirá su diferencia. Esta será otra diferencia puesta en juego en la exposición, la que en términos filosóficos se establece entre el ser y el devenir.

³⁴ 3º/ Según el sistema establece nadie sabe de antemano qué aspecto tendrá la exposición final. Cada artista desconoce los proyectos en los que deberá trabajar y tampoco conoce las intervenciones de los otros sobre el suyo. Con este sistema intentamos introducir el azar en esta exposición.

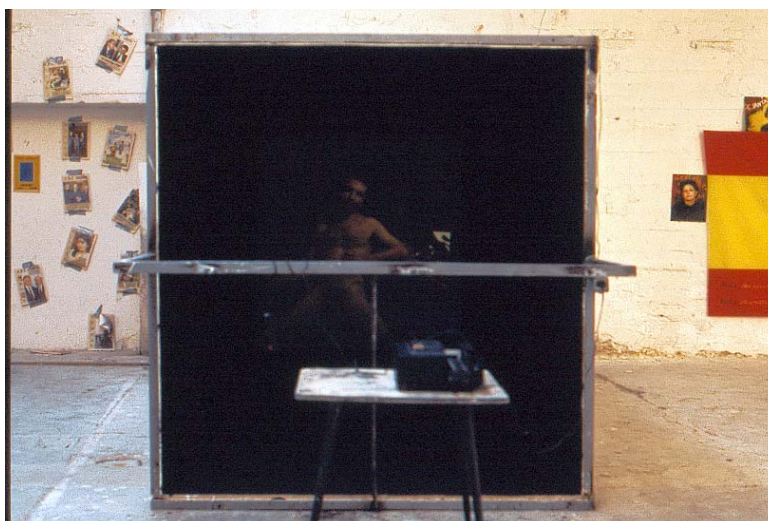


Figura 61. Autorretratos con mala cara, *Justos por pecadores. Cubismo Terminal*, 1994.
 Diapositivas y vista de una proyectada en la cámara creada para tal fin en El Ojo
 Atómico
 Ver *LPS dinosaurios* fig. 117, p.284

Así, la muestra constituye una estrategia para dominar la anarquía y se centra en un mecanismo propio de la conducta infantil como es el de dejarse arrebatar por el capricho.³⁵ Una pirueta defendida por todo cuento fantástico clásico donde lo arbitrario de los mandatos de las hadas, como los requerimientos de los otros para estos artistas, no resultan por ello menos importantes de cumplir.

Por otro lado, cada uno de los cadáveres exquisitos expuestos, a pesar del respeto por el acontecimiento que supone cada propuesta secreta particular y de la supersticiosa óptica subjetiva con que cada grupo aborda la tarea, exhibe paradójicamente un mismo estilo. Todos tienen ese aire belicoso y patriotero tan presente en un género literario de la novela de aventuras para jóvenes.

Y no contentos con esto, tras el cuento y la novela de aventuras, tales artistas abordan otro denostado género, el del folletín, con su canónico "continuará".³⁶ Contribuye a crear esta impresión de inacabamiento el carácter ritual que subyace tras el proceso (basado en la técnica del cadáver exquisito) y que dota aún hoy a las piezas del aire de un resto. Parecen las huellas de una acción que ha tenido lugar fuera de cuadro. Y en cierto modo es así. La misma apariencia de residuo observa Cameron en los trabajos escultóricos e instalaciones del Kelley que seleccionó para la muestra *El Jardín Salvaje* y que atribuye al hecho de que el norteamericano empezara su carrera como maestro del *performance*. Según el crítico este procedimiento creativo contamina el método de Kelley y es el responsable del aspecto enigmático de sus piezas.³⁷

En cualquier caso el folletín que los artistas ponen en marcha es uno moderno, apto para adolescentes, donde la tensión argumental es tan angustiosa como en cualquiera del siglo pasado, pero donde también se emplean certeramente la crueldad psicológica y el gusto por lo desagradable de hoy. Dicha inspiración confiere a la exposición un aspecto desordenado que a muchos recordó el de una acción vandálica juvenil. Idéntica sensibilidad adolescente y parecido razonamiento infantil, permiten también a Mike Kelley burlarse con crueldad, como constata el historiador Brandon Taylor, de los "rituales de piedad religiosa, familia e historia oficial como síntomas de racionalidad adulta"³⁸ y sirven para justificar que nos sirva de referencia en muchos de los análisis que siguen.

³⁵ "La pintura de los "Libres" es la sucesión de las fiestas que se ofrecen a sí mismos, una obra basada en la soberanía del capricho, centrada en la libertad, incluso en la libertad de disgustar. Todo en ellos es alegre y loco, el desorden en su obra adquiere formas de infancia iconoclasta que destroza todo sin ninguna furia destructora, sino más bien con una gran alegría". Patricia Gadea, *El demon-nio drojo*, Guadalajara, 1995.

³⁶ Este mecanismo subyace, por ejemplo, tras todas las intervenciones del grupo Preiswert: está presente en las propuestas de ampliación de la catedral de la Almudena, en el resultado incierto del juicio de dos niños asesinos que retratan en un telón y en el misterio de los ojos tapados de su autorretrato con el rey y las misioneras. Tampoco parecen muy concluyentes la acumulación de periódicos ABC propuesta por Juan Ugalde o la serie infinita de fotografías de mujeres artistas que podían generar los telones encargados por Patricia Gadea y Belén Sánchez.

³⁷ "Sus primeras obras sobre papel se inspiran, en efecto, en las *performances* (semejantes a trances o éxtasis) que empezó a hacer a finales de los setenta cuando todavía era estudiante. La unión que el artista establecía entre este estado hipnótico (y la libre asociación de palabras e imágenes que traía consigo) y la naturaleza ritual de las performances, dieron a su obra el carácter peculiar que hoy conserva". Dan Cameron, "El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes", texto del catálogo de la exposición *El jardín salvaje* en la Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1991, p41

³⁸ Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 155

- Estrujenbank. Contra la infancia

La figura del pintorcito de postal, un motivo infantil para la burla

El grupo Estrujenbank presenta en su cuadro *La limpieza más exigente*, para la muestra *Col.lecció 90-91*,¹ un motivo infantil, un niño pintor que aparece en unas populares postales. La figura del pintorcito cursi aparece más de una vez en la producción del equipo. Se trata de una ilustración característica de un niño rubio con ricitos, mofletes rosados y largas pestañas que enmarcan unos grandes ojos acuosos. El niño está disfrazado de pintor de principios del siglo XX. Es decir, lleva bata con vuelo, un gran lazo negro al cuello y boina además de paleta de forma arriñonada. Otras veces, como en *La limpieza más exigente*, está vestido de manera casera, con chancas y jersey claro de cuello alto lleno de manchas brillantes de pintura, un atuendo informal muy de los setenta (fig. 62).

La exposición *Col-lecció 90-91* se articula como una colección de moda de invierno donde lo normal es que aparezcan algunos elementos recurrentes que ayudan a establecer una tendencia.² En este caso, esos elementos son ciertas ilustraciones de postal de estética cursi y convencional. Así, además del pintorcito que nos ocupa, aparecen una secretaria (*¡Llame hoy!*), una mariposa de colores (*Quinientos años*) y algunos gatitos (*Luis tiene 35 años pero aparenta 45. ¿Y tú?*) (figs. 63 a 65).

Como contrapunto, estos cuadros contienen otros dos tipos de dibujos, monocromáticos (las ilustraciones de postal están pintadas con colores brillantes) y de línea suelta: unos, recuerdan el estilo del dibujante Ibáñez (realista, exagerado y vivaz) y otros, son caricaturas políticas, por ejemplo en *¡Llame hoy!* aparece Alfonso Guerra y en *La limpieza más exigente* Felipe González y Fernando Morán.

Las piezas que no llevan dibujos incluyen cuadros populares de esos que se pueden encontrar en el Rastro madrileño o presidiendo un negocio de medio pelo. Es el caso del submarino de *Seguros por experiencia*, la calle de *Colores originales... perfumes suaves, texturas únicas* o el marinero de *Disfruta de una semana en Río de Janeiro* (fig. 66).

Todos los cuadros incluyen también fotografías enmarcadas que representan fábricas (*La limpieza más exigente*), bares (Abstracto), agricultores (*Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992* y *Seguros por experiencia*) o campesinos de fiesta (*Luis tiene 35 años pero aparenta 45. ¿Y tú?* y *Más por amor al arte*) (figs. 67-8).

Las piezas tienen los títulos pintados a la manera de los eslóganes publicitarios.

Así pues, la secuela del Neopop sucio se traduce en el arte de Estrujenbank en una opinión contraria a los valores de nostalgia, pasividad e ingenuidad asociados tradicionalmente a la infancia. Por eso en la muestra *Col.lecció 90-91* la figura infantil del pintorcito que aparece concretamente en *La limpieza más exigente* y que vamos a considerar en los siguientes epígrafes como paradigmática de la visión de Estrujenbank

¹ Estrujenbank, *Col.lecció 90-91*, Sala D' Exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, Valencia, 1991

² "Queríamos hacer cuadros como si se tratara de piezas de una colección de moda. Trabajar por temporadas como los modistos".

Patricia Gadea, declaraciones registradas el 6 de octubre de 1998

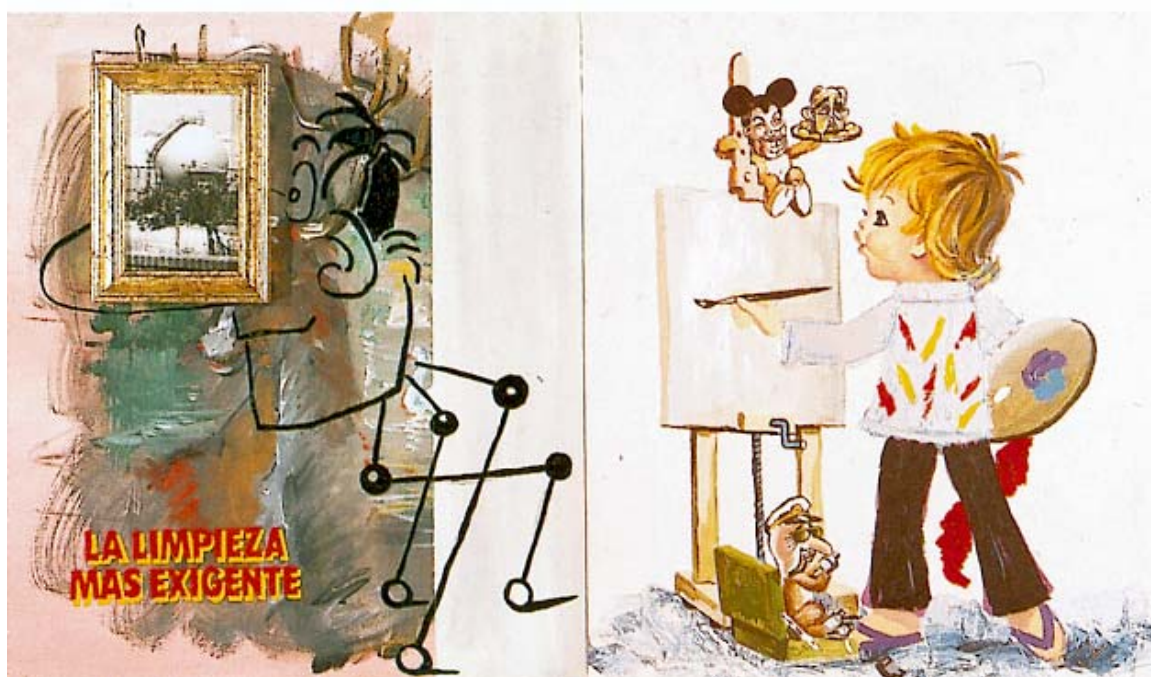


Figura 62. Estrujenbank, La limpieza más exigente, 1990.
Técnica mixta sobre tela, 55 x 92 cm.



Figura 63. Estrujenbank, Detalle de la pieza *¡Llame hoy!*, que muestra el dibujo estereotipado de una secretaria, 1990. Técnica mixta sobre tela, 65 x 100cm.



Figura 64. Estrujenbank, *Luis tiene 35 años pero aparenta 45 ¿Y tú?*, 1990. Técnica mixta sobre tela, 55 x 46 cm.



Figura 65. Estrujenbank, Detalle de la pieza *Quinientos años*, que muestra el dibujo cursi de una mariposa, 1990. Técnica mixta, 60 x 106cm.



Figura 66. Estrujenbank, *Disfruta de una semana en Río de Janeiro –Consulta tu farmacia-*, 1990. Técnica mixta sobre tela, 64 x 50 cm.



Figura 67. Estrujenbank, Detalle, Seguros por experiencia, 1990.

Técnica mixta sobre tela, 150 x 250 cm.

Fig. 146, p. 335



Figura 68. Estrujenbank, Detalle, *Más por amor al arte*, 1990. Técnica mixta sobre tela, 55 x 46 cm.



Figura 69. Estrujenbank, Detalle, *Luis tiene 35 años pero aparenta 45 ¿Y tú?*, 1990. Técnica mixta sobre tela, 55 x 46 cm.

Fig. 64, p. 201

sobre el tema, remite a la lectura kelleyana de la infancia usada como mercancía. Según Estrujenbank, este niño de postal sirve concretamente para vender, por un lado, la figura del pintor como elemento inofensivo y, por otro, la cursilería, atributo supuestamente infantil, como paraíso.

Nostalgia, escapismo y paraísos

Respecto a la segunda de las afirmaciones, hay que decir que, para Estrujenbank, no hay nostalgia en el acto de pintar trasnochadas ilustraciones infantiles (como para Kelley, tampoco la hay en el hecho de mostrar peluches usados). Y de ningún modo, el colectivo está de acuerdo en la consideración de la pintura como *hobbie* manual relajante como anuncia la figura del pintorcito de postal.

De hecho, para el equipo de Dionisio Cañas, Patricia Gadea, Mariano Lozano y Juan Ugalde la relajación más atractiva se da en las celebraciones alcohólicas, como la vendimia³ o las visitas a los bares (ver p.202). En tales entornos es donde las personas sencillas ofrecen la pauta de la verdadera diversión. Escribe con pasión Dionisio Cañas al respecto en *Fenomenología de los bares de pueblo*:

"El obrero o el campesino vive en el bar algunos de los pocos momentos de la poca libertad de que disfruta, fuera de la mirada autoritaria de la familia o del patrón: los impulsos lúdicos, las bromas, las llamadas malas palabras, la conversación obscena, son en el bar los síntomas de una liberación cuyo único precio puede ser el de unos cuantos vinos.⁴

El parroquiano de bar en concreto es una figura que el colectivo estudia con gran atención en estos años e incluso se convierte en un elemento central del discurso teórico que Estrujenbank transmitió en los encuentros sobre arte actual que se celebraron en Cuenca, bajo el nombre de *La Situación*, en 1993.⁵ Prueba de ello es el texto que Dionisio escribe para el 4º y último número del Boletín que se editó con motivo de estas jornadas:

"Miro la oreja peluda de un albañil, penetro en su oído, viajo por sus entrañas hasta llegar al corazón de un bar, y en él veo un bosque de botellas, un espejo rodeado de enredaderas de plástico, manos espesas, sucias, grieteadas, uñas negras que juegan al dominó. Un carpintero con unos cuantos dedos cortados tose y fuma. Un campesino de ojos azules (pelo blanco, rostro tostado y surcado por el clima) me hecha una mirada rápida. Obreros que se funden y se confunden en el espejo, que se pasan la mano por la bragueta, entre cuadritos de paisajes imposibles. Un televisor apagado y rodeado de trofeos. Escudos de equipos de fútbol que adornan las paredes. El brillo de las gambas, el conejo frito, las almendras, los riñones al ajillo, los callos, las cortezas de cerdo fritas, las anchoas, la ensaladilla rusa que no es de Rusia, la tortilla de patatas encima de la barra. El olor a cerveza y a vino, a aceite de oliva, el olor acre y cálido de la orina cuando se abre la puerta de los servicios. El humo, las palabras, los dientes manchados por la nicotina, las miradas... Una respiración, un latido humano, un corazón de bar".⁶

³ En algunos cuadros de *Col.lecció...* aparecen fotografías que muestran la celebración de la recogida de la uva: *Seguros por experiencia, Luis tiene 35 años pero aparenta 45. ¿Y tú? y Más por amor al arte.*

⁴ Dionisio Cañas, "Fenomenología de los bares de pueblo", *La balsa de la Medusa* Número 26-27 de la revista trimestral que edita Visor, 1993, p. 27-37

⁵ El año anterior Estrujenbank fue invitado a impartir un seminario en la facultad de Bellas Artes de Castilla La Mancha con sede en Cuenca. Los alumnos tuvieron que visitar los bares de la ciudad y estudiar los objetos que allí se exhibían como en un "museo para borrachos", pero también a los parroquianos que los frecuentaban.

⁶ Dionisio Cañas, 4º Boletín *La situación. Encuentros. Cuenca. Arte Español*. editado en Cuenca el 22 de abril de 1993 con motivo de la celebración de los encuentros sobre arte actual que tuvieron lugar en Cuenca del 26 al 29 de abril de 1993 organizados por el grupo de profesores de la Facultad de Bellas

Este crucial personaje, que tan certera y honradamente describe Dionisio en esta ocasión, no aparece en *La limpieza más exigente*, pero se advierte cómo su espíritu se hace visible en una familiar y españolísima cabeza del estilo del dibujante de cómic Ibáñez, que está presente en el lienzo para enfrentarse al idealizado pintor de postal.

Reiteramos que aquí no hay agricultor, albañil o parroquiano de bar pero sí una antigua fotografía de un entorno industrial que alude al mundo adulto y real. Su crudo enfrentamiento con el icono infantil de postal hace parecer a este último muy ñoño y muy alejado de las preocupaciones, incluso estéticas, propias de un adulto normal.

Y una de las realidades que el hombre corriente español ha vivido en su infancia es, sin duda, la popular estética *kitsch* que exhibe el pintorcito sacado de la postal, pero también la del autor de los inmortales "Mortadelo y Filemón". Curiosamente, el estilo de este dibujante, aunque su obra haya sido concebida para niños, no refleja los atributos cursis que exhibe el formalismo que hemos llamado "de postal". Por eso decimos que la cabeza tipo Ibáñez que aparece en *La limpieza más exigente*, (un desbocado dibujo a línea que muestra cómo unas patas articuladas finísimas le brotan absurdamente al personaje directamente de la cabeza) propone otra clase de verdad sobre la infancia y se opone así a la estética de postal que parece encontrar el signo distintivo de lo infantil en lo ingenuo, lo sentimental, lo simplista y conservador. Esta oposición se hace patente en cada rasgo de la fisonomía de ambas ilustraciones. Por ejemplo, el personaje tipo Ibáñez (fig. 70) está dotado de una buena narizota⁷ no de ese pingotito que ostenta el pequeño artista; los ojos son maliciosos y parece que miran realmente, lejos de los acuosos, bovinos y enmarcados por unas inverosímiles pestañas larguísimas del pintorcín y la boca, pese a estar dibujada de un sólo trazo, resulta mil veces más expresiva que la boquita de piñón del infante. Las técnicas pictóricas empleadas también son opuestas: pintura relamida por un lado y brochazos sueltos por otro.

Finalmente, la ilustración de pintorcito es cursi y de mal gusto mientras que la cabeza del monstruo sin cuerpo ostenta esa extraña belleza, y sobre todo, esa misteriosa capacidad para representar lo real, propia del género caricaturesco que tan bien empleó uno de los genios más admirados por Juan Ugalde y Patricia Gadea, Brueghel.

Pero no acaba aquí el muestrario de estilos de dibujo, pues además de la cabezota, que pertenece al tipo que hemos apodado "estilo Ibáñez", aparecen otras dos en el lienzo a examen que podrían pertenecer a la clase de los dibujos políticos y alegóricos tan populares a principio de siglo y que Charles Baudelaire, en su tratado sobre la caricatura definía por que "guardan relación con los hechos políticos o religiosos, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda". Una de ellas, muestra a Felipe González, encaramado al caballete del pintorcito, caracterizado como ratón Mikey (una vez más, la mezcla de los universos infantiles y adulto produce estupor) porta la cabeza de Fernando Morán en un plato. La otra representa a un personaje que

Artes de Cuenca: Ricardo Cadenas, Horacio Fernández, Florencio Garrido, Vicente Jarque, Jaime Lorente, Ignacio Oliva, Gonzalo Puch, Gonzalo Rodríguez Cao, José A. Sánchez y el profesor de la Universidad Complutense de Madrid, Ángel González.

⁷ Estrujenbank ha desarrollado en varios dibujos y cuadros alegres y disparatadas fantasías sobre la nariz (fig. 71). En uno de sus cuadros concretamente aparece un personaje en cuya nariz se aloja un despacho donde trabajan seres diminutos. En otras ilustraciones que son intervenciones sobre personajes de Ibáñez, el grupo deforma y fantasea sobre la narizota de los mismos.



Figura 70. Estrujenbank, Detalle, *La limpieza más exigente*, 1990.
Ver fig. 62, p. 200

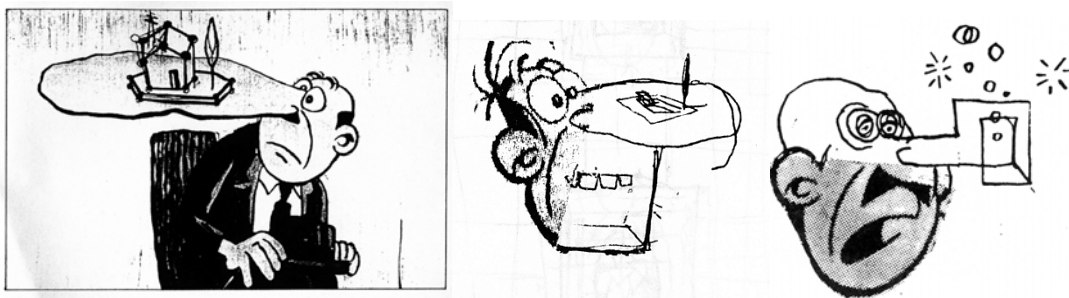


Figura 71
Estrujenbank, s/t, Revista *Estrujenbank news*, 1988
Estrujenbank, s/t, Revista *Estrujenbank news*, 1988
Estrujenbank, s/t, Revista *Estrujenbank marzo-abril* 1990

está sentado en la caja de los óleos del pequeño artista. Lleva bigote, gafas de sol y gorra de oficial de la marina.

De manera que, en el contexto de la obra de Estrujenbank, el duelo entre los estilos dispares de ilustración (fundamentalmente pintor de postal frente a caricaturas) que aparece en *La limpieza más exigente* reproduce un conflicto de impulsos opuestos, uno sentimental y otro caricaturesco, que silenciosamente se fusionan en un sentimiento cómico liberador, como se observa también en otros cuadros de la muestra.

En todos ellos, Estrujenbank retiene y exagera los defectos (idealismo, sentimentalismo, infantilismo) de sus víctimas, el pintorcito cursi, la secretaria de *¡Llame hoy!* o la mariposa que se posa sobre el cartel de celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, hasta el punto de que las fantásticas caricaturas que los rodean, nos parecen, por contraste, retratar a personas sanas, alegres y tremendamente humanas.

En efecto, los personajes que responden a estereotipos infantiles, pese a estar pintados con brillantes colores aplicados cuidadosamente, son mucho más tristes que las caricaturas. A su lado, aquellos resultan ortopédicos, apagados, hasta morbosos y remiten a lo insano de las actitudes fetichistas que los antipáticos peluches de Mike Kelley también denuncian.

Fetichismo, mercado y política artística

Estrujenbank también cree que las posturas conservadoras sobre política artística que derivan en el culto fetichista en que se ha convertido el coleccionismo, denunciadas también por Kelley mediante sus salvajes *happenings* y *performances* satíricos donde intervienen motivos infantiles, resultan aborrecibles.⁸ Por eso la antipática figura del tradicional pintorcito se convierte en el blanco de las críticas que el equipo formula sobre el estado de cosas en los terrenos del mercado y el arte oficiales como denuncia el crítico Horacio Fernández en el catálogo de la muestra *Col·lecció 90-91*:

"La firma "Estrujenbank", una denominación profesional más que otra cosa, se dedica a producir obras construidas a base de unir imágenes y textos que tienen en común su origen no elitista. (...) Pero en el resultado no interviene sólo el azar. Con inteligencia crítica ejercitada con tanto humor como mala intención la firma posee una posición frente a las jerarquías culturales y una no disimulada hostilidad hacia el estado de cosas dominante, sea político o cultural".⁹

Dicha hostilidad se dirige en este cuadro en concreto contra la figura del artista que el niño evoca.

Así, la pintura concebida como *hobbie* escapista o como práctica académica, decimonónica o museística debería despertar todas las fantasías destructivas que Kelley y los artista del *Funk Art* ponen habitualmente en circulación. Por eso, el colectivo,

⁸ Sobre los espinosos apegos del fetichista, y empeñado en censurar la lectura de que sus famosos muñecos pretenden provocar nostalgia, Mike Kelley tiene una angustiosa *performance* donde los peluches están ensuciados con alguna sustancia pringosa mientras dos actores, un hombre y una mujer, situados a horcajadas sobre ellos, los vinculan a sus cuerpos desnudos por medio de la escenificación de los actos de parir y defecar. Y es que esos muñequitos manchados de heces imaginarias apuntan directamente al corazón de los recuerdos y apegos infantiles donde se incubaba el respetable coleccionismo y la no tan respetable ansia fetichista.

⁹ Horacio Fernández, *La tabla de multiplicar*, Catálogo de Estrujenbank. *Col·lecció 90-91* op. cit.

busca una risa horrorizada y como es especialista en dar razones irónicas radicalmente negativas, o lo que es lo mismo, excusas para imaginar lo contrario de lo que la imagen comunica, actuará, como en dos cuadros de la muestra *Col.lecció 90-91* estudiados aquí, *Lo bueno sale bien* y *Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992*. En el primero, resultaba evidente que el invisible personaje landista nunca iba a comprender a la despampanante mujer de sus sueños estereotipados, mientras que, en el otro, el grupo nos convencerá plenamente de que el auténtico gañán español jamás irá al espacio. Es decir, Estrujenbank informa en *La limpieza más exigente* de que, igual que deseamos que la chica fantástica diga cuatro verdades que escandalicen al paleta presunto violador o que el cosmonauta se lleve un botijo al espacio, aquí lo bueno sería que el niño pintase el lienzo con el culo, como hace el artista que retrata Marie-Louise Ekman en *The painting School* (La Escuela de Pintura) (fig. 72), o que desatara, mediante una acción, suficientemente bochornosa, tipo las que concibe Paul McCarthy en *Painter* (Pintor) (fig. 73), sus ansias inconscientes de suciedad y drama.

Patricia Gadea expresaba veladamente este deseo en un texto publicado en el catálogo de Libres Para Siempre en 1995:

"¿Hay que permitir a los cuadros que se pongan los trajes de moda que sirven para presumir en los casinos de la pintura? Generalmente los cuadros quieren ir a la moda, son como personajes coquetos y superficiales a los que de vez en cuando hay que castigar y transformar en espejos de su instinto".¹⁰

Alegorías sobre la profesión de artista

En este punto, nos importa observar que el motivo del niño de postal, a parte de su condición infantil, representa una profesión, la de pintor, un tema sobre el que el colectivo que nos ocupa está lógicamente interesado en reflexionar.

Dado que la alegoría del oficio es un feo personaje infantil que se opone formal, y hasta físicamente (ocupa la parte derecha del cuadro), al lado izquierdo donde reinan: unos brochazos sucios, la cabeza articulada tipo Ibáñez, una foto que muestra un entorno industrial y el eslogan *La limpieza más exigente*, se podría suponer que el colectivo propone en esta parte varios modelos de artista muy alejados de la figura del pintor dominguero que ocupa la contigua.

Siguiendo esta idea, en el lado izquierdo de *La limpieza más exigente* se pueden ver representadas, alegóricamente, cuatro clases de pintores: puristas, expresionistas abstractos, caricaturistas e hiperrealistas fotográficos.

a. Puristas

Presentes en el título. En efecto, las referencias que hace el texto a "la limpieza" y el apelativo "exigente" conducen a pensar que el equipo alude a un artista de la clase de los puros. Minimal, suprematista, neoplasticista..., en definitiva, a todo aquel que lucha contra los artificios que sólo sirven para alejar al arte de su legítimo afán de absoluto,

¹⁰ Patricia Gadea, *El Demon-nio Drojo*, op. cit.



Figura 72. Marie-Louise Ekman, *The Painting School*, 1988-99.
Serie para la televisión suiza



Figura 73. Paul McCarthy, *Painter*, 1995.
Performance, vídeo e instalación, Los Angeles CA, USA.

de su ideal de pureza.¹¹

b. Expresionistas abstractos

También puede suceder que las pinceladas sueltas del fondo designen figurativamente la tradición greenbergiana que recomienda la especialización máxima del artista, que debe emplear únicamente los elementos básicos de su arte sin dejarse seducir por los requerimientos del significado, competencia de la esfera del discurso más que de la imagen en sentido estricto. En este caso, el color y el gesto, que dominan el fondo de la parte izquierda del lienzo, deberían satisfacer estéticamente al espectador, en clara oposición a la otra mitad del cuadro, donde los brochazos azules que aparecen debajo del pintorcito no son expresión sino suelo. También resulta significativo el que el pintorcín se vea acosado en su lado de la imagen por asuntos radicalmente ajenos a la preocupación básica de comunicar desde los propios medios como son la política y la industria del entretenimiento (encarnados en la figura del Felipe González caracterizado como ratón Mikey).

Así pues, ambas posturas artísticas, purista y expresionista abstracta, aportan una mirada que pretende desmarcarse de la figura del pintorcín dominguero. En efecto, estos artistas conciben la práctica artística como una acción sumamente profesionalizada que, en consecuencia, sólo puede ser llevada a cabo por especialistas.

El pintorcito simbolizaría al pintor dominguero, inexperto y oportunista, que el grupo representa entonces desagradable. Se cuestiona así la supuesta independencia del artesano (liberado de la tensión intelectual que se vive en el terreno del gran arte) y el inconsciente automatismo con que trabaja alejado terapéuticamente de la realidad política y social. Así el pintorcito de Estrujenbank desvela el modo en que la actitud infantil y los trabajos artesanales (como los *hobbies*) ayudan a relativizar las urgencias políticas que quedan reducidas entonces a juegos de niños. Del otro lado quedan el arte absoluto y la exigente profesionalidad.

c. Caricaturistas

Pero quizá el colectivo dirija su crítica, en lugar de al principiante, al artista comercial representado en este cuadro por el dibujante autor de la postal. Se impugnaría entonces la estética populista y unificadora que persigue este tipo de trabajo frente al heroísmo del pintor abstracto purista. Pero también contra el impecable sentido del deber del buen caricaturista preocupado por ciertos problemas que resultaban políticamente correctos en los primeros 90 como son: industrialización, cuerpos automatizados, políticos traidores... representados en el cuadro por la cabeza robótica y las caricaturas de políticos.

d. Hiperrealistas fotográficos

¹¹ "Un fenómeno primario propio de los movimientos que preparan el "arte moderno" y, por así decirlo, le abonan el terreno, es el afán del arte y de todos los artistas de llegar a ser totalmente "puros". Pureza no significa (...) más que la libre existencia de elementos o componentes de las demás artes: se trata, pues, de un concepto de pureza negativo, claramente químico, cuya peculiaridad es preciso determinar. En lugar de "puro" podríamos también decir autárquico, autónomo, si bien este último concepto supera ya al de pureza(...)Lo mejor será atribuir a esta tendencia el calificativo de "absoluta", pues encierra dos importantes consideraciones acerca de ese afán de pureza: lo incondicional y el propio desligamiento". Hans Seldmayr, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 19

Hay que decir que la triste fotografía de un antiguo depósito esférico, que, por su posición, el pintorcito parece tener de modelo, contiene un conjunto de advertencias cifradas que ejercen un efecto deprimente. Evoca fósiles industriales, ruinas fabriles, efectos de obsolescencia temprana y de infinidad de modalidades de dilapidación de la riqueza y de la desaparición prematura (fig. 74).¹²

Por otro lado, el hecho de plantear el debate sobre la figura del artista de los 90 con el concurso de caricaturas que remiten al universo infantil, lejos de minimizar el problema lo cargan emocionalmente. Esto Mike Kelley lo sabe bien ya que, por ejemplo, para señalar la manipulación que subyace tras la política consumista señala: "La muñeca (...) es también lo más cargado en relación con la política de usar y tirar". Del mismo modo Estrujenbank recurre a la caricatura del niño pintor en sentido igualmente negativo.¹³

Resumiendo, el airecillo de verdad alegórica que rodea al cuadro *La limpieza más exigente* revela que Estrujenbank, en cuanto al estatus del artista, no trata de establecer una defensa incondicional del pintor vanguardista pero se permite dudar acerca de la conveniencia de su desaparición.

En efecto, un cuadro tan orgullosamente narrativo es evidente que no puede predicar la pureza y neutralidad de un purista o de un pintor expresionista abstracto; pero tampoco resulta "claro" como un eficaz panfleto político concebido contra la industrialización por un buen caricaturista; ni "mágico" como un cuadro hiperrealista o una nostálgica foto documental.

Pero si ampliamos el espacio temporal que abarca el cuadro, el pintor niño serviría para retratar el periodo de aprendizaje de cualquiera de los artistas arriba citados. El niño horrible es todos ellos, porque ante él se apareció el mundo en toda su generosa extravagancia (simbolizada por las caricaturas)¹⁴ y no supo aceptarlo. Todas estas confusiones son las que acepta representar un pintor narrativo como sutilmente se declara Estrujenbank.

También Juan Ugalde escribía, en 1993, sobre este tipo de vagas fantasías, tan ajena al hombre corriente, y que a veces constituyen el tema de tanta pintura escapista:

"(...) Ahora que el sistema capitalista nos impone unos modelos tan cosmopolitas, con coches cosmopolitas, ejecutivos cosmopolitas, trenes de alta velocidad cosmopolitas, revistas, diseño, o bancos cosmopolitas; Estrujenbank cree que es un momento importante para remover en la sociedad en la que estamos, y rebuscar estéticas, vivencias, problemáticas o simplemente realidades de la gente que vive a nuestro alrededor".¹⁵

¹² Al final del catálogo de la muestra aparecen unos símbolos monocromos que figuran humorísticamente el impacto industrial. Hay una fábrica tradicional rodeada de las órbitas del átomo, símbolo de la energía nuclear. Un edificio racionalista emblema del viejo dicho de Le Corbussier que consideraba las casas como máquinas de habitar. Y una rueda dentada que contiene un puño de forzado culturista (fig. 75).

¹³ También la contraportada interior del catálogo de la exposición *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* (Buades, 1989) contiene una serie de fotos formato DNI de colegialas adolescentes sugiriendo que los cuadros que vienen a continuación responden a una mirada ingenua y sincera. (fig. 76)

¹⁴ Las caricaturas que lo rodean son iconográficamente de lo más extraño y no generan un discurso claro: ¿qué tiene que ver que Felipe González presente la cabeza de Morán en una bandeja con el marinero de gafas de sol?. Tal vez no se trate de un marinero y sí de un policía. ¿Se aclararía entonces el por qué de la cabeza de patas articuladas?.

¹⁵ Juan Ugalde, Boletín nº 4 *La Situación*, op. cit.



Figura 74. Estrujenbank, Detalle *La limpieza más exigente*, 1990.
Fig. 62, p. 200

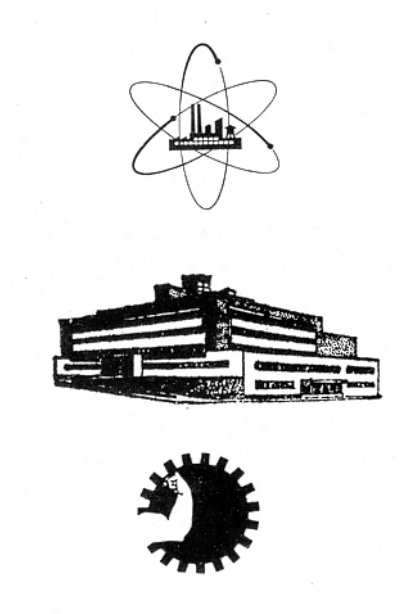


Figura 75. Estrujenbank, Dibujos que cierran el catálogo de la muestra *Estrujenbank*.
Col.lecció 90-91



Figura 76. Contraportada interior del catálogo *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* (Buades, 1989).

D. Cañas, por su parte, encuentra en el hombre corriente un modelo, y no solo de pensamiento:

"El artista puede con la fotografía insertar fragmentos de la realidad de los bares de pueblo en sus cuadros. Pero de nuevo nos encontramos aquí entre los prejuicios estéticos de la supuesta alta cultura. El artista español se avergüenza de lo que considera típicamente español, busca en la abstracción, o en las imágenes de prestigio cosmopolita, los elementos que cree le abrirán las puertas del mercado internacional. Olvida, este artista, que lo local es lo universal abarcable".¹⁶

Por eso, como el baile de caricaturas absurdas que componen el cuadro, y que simbolizan lo extraño del mundo real, resulta anonadante para el futuro artista vanguardista, encarnado en el dichoso niño cursi, no resulta difícil aventurar que no va a saber sacar partido de tan fantástica realidad y que va a abordarla con caballete, óleo y modos decimonónicos, hasta que finalmente harto de no poder disfrutar del sortilegio va a hacerlo desaparecer cuando sea un pintor adulto aún a costa de limitar el alcance de sus afirmaciones hasta conseguir una simplicidad y una pureza, un tanto ridículas para el público no especializado.

Pese a todo Estrujenbank no desprecia del todo la genuina maquinaria vanguardista que alimenta la tradición pictórica basándose en renunciaciones locas. Por eso se observa en todos sus lienzos la mano suelta y profesional de un experimentado pintor expresionista y eso a pesar de que el grupo también defiende que la búsqueda de la verdad no requiere una exégesis formal y material purificadora como única vía. Contaba Patricia Gadea al respecto que amigos que visitaban el estudio de Estrujenbank cuando el equipo sólo había empezado a pintar sus fondos abstractos y cuidadosamente entonados le decían que no siguiera pintando que estaban bien así. Estrujenbank jamás cedió a estas presiones, pero tampoco dejó de hacer, y cada vez más a menudo, concesiones en sus cuadros al arte abstracto.

Esta práctica nos lleva a suponer que esos trazos sueltos, presentes en todos los cuadros del colectivo, designan algo figurativamente. Son una manifestación de una duda del colectivo respecto al arte figurativo. Una duda razonable. Simétrica a la que sintieron la mayoría de los pintores vanguardistas y que se materializó en todos aquellos cuadros figurativos primerizos y olvidados por los historiadores y críticos de su época porque no les cuadraban con la pureza del "ismo" a imponer ya fuera este el suprematismo, el neoplasticismo o el constructivismo. Finalmente y en el terreno crítico, este "hablar" el lenguaje del expresionismo abstracto por parte de Estrujenbank causa una especie de desconcierto que conduce a que su arte sea muchas veces juzgado con severidad.

En nuestra opinión y a la luz de la fiebre adolescente que domina el arte Neopop de estos años, lo que designan figurativamente esos brochazos es la mirada antiburguesa de un colectivo que, como un contestatario jovencito, observara despreciativamente como su madre pinta acuarelas en su despachito.

En efecto, Estrujenbank toma prestado el mal gusto adolescente (siempre atento al desorden, la suciedad, lo feo y todo aquello que pueda escandalizar a sus mayores) para introducir a través de manchurroneos expresionistas y descuidadas caricaturas un antídoto hortera y fresco contra la respetabilidad del arte coleccionable, la "limpieza" de

¹⁶ Cañas, *Fenomenología de los bares de pueblo*, op. cit. p.36

la publicidad, la cursilería del arte comercial y *amateur* y la estrechez de miras del mecanismo creativo adoptado en las primeras vanguardias.¹⁷

Se diría que la manera ideal de producir cuadros para Estrujenbank es la que escenificó en un programa de televisión, *Metrópolis*, dedicado, en esa ocasión, al arte colectivo (donde también aparecía el grupo Empresa).¹⁸ Concretamente, el audiovisual rodado por Estrujenbank para presentarse enseñaba el secreto motor del dispositivo colectivo: una bicicleta mágica que, en lugar de avanzar, producía ristras de cuadros. La sátira rendía homenaje a las aparatosas máquinas que aparecían en la sección *Los inventos del TBO* y desmitificaba con alegría la profesión de artista.

¹⁷ "Hablando de arte cosmopolita se nos olvidó señalar que una de sus características es su refinadísimo buen gusto, o si ustedes lo prefieren la estética *light* o, lo que en alguna ocasión nosotros definimos como "La estética Loewe del postfranquismo".

Ugalde, 4 ° Boletín *La Situación*, op. cit.

¹⁸ "Arte colectivo", *Metrópolis*, TVE-2, noviembre, 1990.

- Preiswert. La infancia, un periodo vital listo para la desmitificación iconoclasta

Psicópatas precoces

El telón que, a petición de Patricia Gadea y Belén Sánchez, presentó Preiswert en 1994 en el espacio de arte *El Ojo Atómico*, para que las mujeres artistas lloraran delante, mostraba a dos famosos niños británicos que conmocionaron al mundo al ser captados por una cámara de vídeo de un supermercado cuando se disponían a asesinar a un compañero algo más pequeño que ellos.

El telón consiste en un plástico transparente, aproximadamente como una cortina de baño de grande, con una fotocopia de los tres niños cogidos de la mano, los asesinos y su víctima en el centro, a tamaño natural (fig. 77).

La referencia a la cortina de baño remite al más famoso psicótico de la historia del cine: el Norman Bates de la película *Psicosis* de Hitchcock.

El caso que plantea Preiswert y, posteriormente otros igualmente truculentos protagonizados por niños o adolescentes de los que se han hecho eco los medios de comunicación donde se cuenta que mataron siguiendo normas de juegos de Rol o simplemente para "averiguar qué es lo que se sentía", dan cuenta de un fracaso educativo total y absoluto. No se trata de futuros adultos, más o menos traumatizados o enfermos, sino de personalidades psicópatas que, como auténticos fetichistas pueden llegar a romper sus juguetes, es decir, otras personas. Y lo que desanima más del caso no es que no tenga cura, lo que asusta de verdad es que trastoca los mitos sobre la inocencia innata de la infancia y su educabilidad. Así que la sabiduría popular que se basa en el sentido común o la bondad intrínseca del hombre, sensatas cualidades a las que Preiswert rinde homenaje en obras como *A Cipri* o que parodia con cariño a través de casi todas sus pintadas (*Mariano Rubio víctima del fuego amigo*, *Hacienda somos tontos*, *El silencio de Amedo está sobrevalorado* o *Solchaga Ynocente*), las cuales dan forma a las contundentes opiniones populares (esas que están en el aire y que dotan de sentido a los sucesos mediáticos), se desmorona ante acciones tan radicalmente inmorales como la emprendida por estos pequeños.

Finalmente estos ogros infantiles han hecho enmudecer a Preiswert de manera insólita (pues la palabra es la herramienta fundamental de su arte). Este grupo no es un moralista introspectivo. Preiswert en todas sus piezas afirma siempre con energía que el artista no ha de contentarse sólo con plasmar su yo íntimo, sino que ha de ver hacia fuera, buscando anhelosamente en su alrededor una compañía popular y una popular autoridad.

En esta línea, LPS realiza un retrato más amable de una niña de la edad de los pequeños asesinos de Preiswert. El grupo se apropia de un documento fotográfico original, en este caso, uno doméstico que muestra a una niña vestida de comunión, sobre el que escribe la siguiente leyenda: *El que no tiene opinión se aprende cualquier canción* (ver fig. 4, p. 77).¹

¹ El mismo procedimiento guió al grupo en otro retrato de tema infantil. Una fotografía encontrada muestra a una niña sentada estudiando mientras detrás de ella estalla un volcán pintado por el colectivo. Ambas fotografías pertenecen a una serie que LPS realizó para la edición de 1991 del Supermercato.



Figura 77. Preiswert, Sin título, 1994. Fotocopia sobre acetato, 180 x 120 cm.
Ver figs. 43, 44 y 47, pp. 160-1

Menos drásticos, en cuanto al tema del fracaso educativo, son los retratos de escolares que realizan Libres Para Siempre y Estrujenbank.

Así, LPS editó aquel año un póster de tema escolar que sirvió para mostrar en la feria de arte, Arco, de 1994 los "deberes" previstos para su siguiente periodo artístico. Éste fue, por otra parte, un año crucial en su carrera pues el grupo se decantó por potenciar la vertiente electrónica de su trabajo. Concretamente en el póster se veía a unos inquietos adolescentes en clase mientras el título *Esto es un infierno* hacía referencia al machacón eslogan de una película violenta, *Rambo*.

También Estrujenbank se apropia de algunas fotografías que se refieren al mundo escolar. En ellas vemos los rostros de unas veinte niñas que visten uniforme de colegio privado y que han sido probablemente rescatadas del archivo de alguno de sus profesores (ver fig. 76, p. 212). Las colegialas son el prólogo al catálogo de la exposición *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* realizada por el grupo en la galería Buades de Madrid en el año 1989 donde se presentó, por primera vez, como *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*. Curiosamente, en ambos casos, los equipos parecen cuestionar, a través de sendas metáforas, la pertinencia de la educación recibida para el paso que van a dar en sus respectivas trayectorias artísticas. Un equipo, Libres Para Siempre, recela conectando con la perplejidad de un excombatiente entrenado para luchar en Vietnam que debe enfrentarse a misiones de otra naturaleza, como él, que da paso a una carrera en el ámbito del arte electrónico, mientras que el otro, Estrujenbank, se preocupa por unas futuras obreras que más que uniformes escolares vestirán monos de trabajo, lo mismo que Juan Ugalde o Patricia Gadea que abandonan su firma para adoptar la de una casa de hojalatería y pintura en general que les representará en adelante.

Las imágenes de escolares sugieren situaciones de suspense, parece que contienen una velada amenaza, aunque sólo sea la que preocupa a los colectivos de que no encajen formación y futuro profesional. Una imagen que explota al máximo esta sensación de peligro es la siguiente obra del grupo Empresa que vamos a analizar en este trabajo donde aparece una adolescente desnuda con un gorrito de soldado (fig. 97, p.250). Y es que la asociación guerra-infancia que establece el cartel de LPS *Esto es un infierno* es la misma que provoca la visión del escenario de abuso cuartelario que soporta la niña víctima de Empresa y sobre todo está presente en el inconcebible retrato de los niños que asesinaron a su compañero de juegos. Todos estos niños demuestran cómo hoy en día la mercantilización de la muerte resulta una industria muy solvente y el mensaje de las principales formas artísticas (incluyendo el *manga* para niños), del cine de acción y de la televisión para adolescentes y de los populistas discursos políticos y de los artículos periodísticos más sensacionalistas ha de ser más o menos éste: "La guerra es un infierno, de acuerdo, pero parece que un niño sólo se puede hacer un hombre en medio de un tiroteo del tipo que sea, preferentemente, pero de ningún modo forzosamente, en un campo de batalla".

El horror que difunde la imagen de los niños asesinos de Preiswert ayuda a retratar cómo la iconografía cotidiana infantil moderna está a miles de años luz de los clásicos de la literatura para jóvenes: *La Isla del Tesoro*, *Robinson Crusoe*, *La Familia Robinson*, *Las Aventuras de Robin Hood*, *Los Viajes de Gulliver*, etcétera o de los dedicados a las jovencitas: *Mujercitas*, *Polly corazón de Oro*, *Helen Keller*, *Aquellas*

Mujercitas, Heidi... Y mucho más lejos aún de los desmembramientos gratuitos, los embarazos por seres extraterrestres, el incesto, las locuras inducidas por fármacos, las grandes conspiraciones, las guerras nucleares que pueblan las historias del *manga* y el cine de animación japoneses tan populares entre los niños de todo el mundo.

Profanación del cuerpo

Tras la horrorizada imagen de Preiswert también subyace una institucional falta de respeto por el cuerpo, incluso por el, en otros tiempos, sagrado cuerpo infantil.

Así estos retratos sensacionalistas entroncan con los mitos mediáticos más truculentos del Neopop como son: el psicópata, el asesino de masas o el tele-realismo (al que han contribuido el gran número de cámaras de vídeo domésticas y las ubicuas cámaras de seguridad, como la que captó a los chicos en el supermercado y que Preiswert instrumentaliza).

- LPS adopta los puntos de vista infantil y adolescente en clave positiva

Traumas infantiles. Verdad pública y privada

Si la secuela del Neopop tipo Mike Kelley respecto al modo de presentar el tema de la infancia, consiste, para los colectivos Estrujenbank y Preiswert, en contradecir los valores que ésta simboliza para establecer una nueva verdad social, Libres Para Siempre adopta frente al tema una postura que hemos calificado de implicación. Una implicación literal que acaba con cualquier referencia al mundo adulto de manera que todos los comentarios que no tengan que ver estrictamente con la mentalidad, las vivencias o la lógica infantiles son censurados expeditivamente. El resultado puede parecer en exceso humilde o subjetivo y hasta absurdo. La vida individual, la lógica de lo privado se contraponen a las verdades filosóficas, generalmente admitidas en la vida pública o que dicta el sentido común, de manera que se puede considerar lo absurdo como una especie de fondo de verdades de un orden de validez personal.

Así para presentarse en la Feria de Arco 92 el grupo pinta un cuadro que contiene una serie de imágenes violentas: Dos pequeñas en ropa interior se pegan armadas con sendos guantes de boxeo rojos, un peluche se ha caído de una estantería y deja un charco de sangre en el suelo, un estampado entrelaza niñas orientales crucificadas sobre un fondo de cielo azul, una sillita eléctrica, un resplandor... (fig. 78) Todas las escenas transcurren simultáneamente en un potpurri que parece la expresión de ciertas partes fronterizas, traumáticas, fetichistas y ansiosas del inconsciente del artista, expresiones presentadas con muy poca inhibición o camuflaje semiótico, es decir presentadas con algo parecido a la naturalidad ingenua de un niño (o de un sociópata). Por eso, las alusiones a la violencia institucional adulta que sugieren las figuras de la crucifixión y la silla eléctrica pueden ser vistas como exageraciones infantiles, como la sangre pastosa del peluche. Por otro lado, esos dos motivos están pintados con estilos menos realistas y por tanto, su presencia es más bien alusiva, onírica, parecen sugerir pesadillas y terrores más que responder a un ideal de verosimilitud. Así, la silla eléctrica no es más que un dibujo a línea que atraviesa distintas escenas del lienzo, mientras que las niñas crucificadas parecen dibujos de cómic manga y están dispuestas formando un inofensivo estampado decorativo que desafía todas las convenciones del tema de la crucifixión: son mujeres, orientales (muchas son amarillas y todas tienen los ojos achinados), niñas, algunas están cabeza abajo, no tienen heridas y son demasiadas.

Por contra, destaca el mimo y la abundancia de detalles con que ha sido pintado el elemento central, las dos pequeñas boxeadoras.

Existe una fotografía de un niño casi idéntico a las pugilistas. Está en camiseta y calzoncillos, lleva unos guantes de boxeo igualmente rojos, adopta la misma postura que las niñas del cuadro y aparece en otras dos piezas del grupo (figs. 79 y 80).¹

En el lienzo se narran también recuerdos familiares que contribuyen a recrear el aire de intimidad psíquica de la obra.

Concretamente la imagen de las pequeñas pugilistas surge del recuerdo de una amiga del colectivo que contaba cómo ella y su prima hacían pegarse a sus respectivas

¹ Luis Parga aparece en el cuadrito *Ni escuse mua ni hostias* (2002) y también en un *collage* (subido a una cama de matrimonio junto a otro personaje retratado por el grupo, la chica disfrazada de superhéroe del cuadro *Debuten Spark*) publicado en el catálogo digital de cajas de luz que el grupo presentó en *Pinturas paranormales*, Dobe Espacio (1998).



Figura 78. Libres Para Siempre, Sin título, 1992.
Acrílico sobre tela, 160 x 160 cm.



Figura 79. LPS, Sin título, 1998.
Caja de luz, 90 x 120 cm.

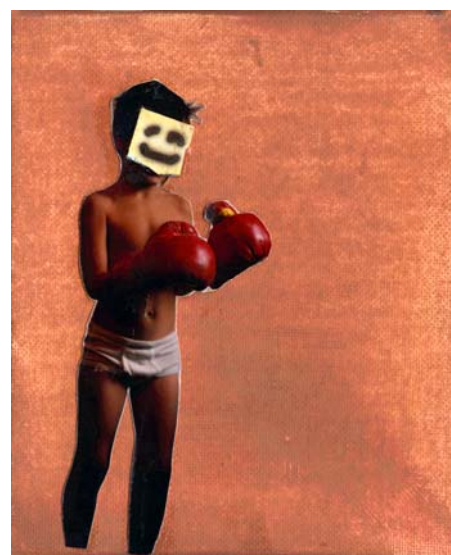


Figura 80. LPS, *Ni escuse mua ni hostias*, 2002. Técnica mixta sobre tela, 30 x 20 cm.

hermanas pequeñas con guantes de boxeo. A la nena que perdía el combate le ponían una panera en la cabeza y la sacudían contra la pared. Esta era la manera de simular una ejecución en la silla eléctrica.²

El elemento biográfico es muy raro en la obra de LPS como lo es en la de Kelley pero sirve, como en *Educational Complex* (Complejo educativo, 1995)³ del americano, para explorar el tema de la relación entre "la verdad psíquica", y las "ideas del Movimiento Moderno con respecto a la verdad material".

Y es que, en los 90 el tema de la verdad psíquica gozaba de gran popularidad como demuestra el auge que experimentaron todo tipo de técnicas para recordar los contenidos reprimidos, algunas tan disparatadas como el contacto con extraterrestres por parte de personas abducidas (asunto abordado para desternillarse por Empresa en una cinta de música *house* que contenía testimonios radiofónicos de personas que tuvieron contactos con extraterrestres), la exploración retrospectiva de las reencarnaciones, la invocación de los espíritus, el trato con brujos o sacerdotes de otras culturas, la práctica de la meditación, la oración o el yoga (un dibujo de LPS representa un yogui bajo la leyenda: "Tengo miedo"), los ayunos y depuraciones, las drogas psicodélicas (asunto favorito de Empresa)...

Este deseo morboso por conocer la verdad inspiró a LPS su serigrafía *¿Puedo decirte la verdad?* (fig. 81).⁴ Tan enigmática pregunta fue extraída del libro del escritor japonés Kenzaburo Oé, *El grito silencioso*.⁵ Un fragmento del cual fue, a su vez, manipulado por LPS para expresar en su publicación, *El Demonio Drojo*, una especie de vergüenza que conduce a los artistas de grupo a no comprender los riesgos que asume el artista individual, quien no duda muchas veces en sacrificar la claridad de lo que cuenta en aras de la expresión de sentimientos traumáticos u opiniones sumamente personales. Los riesgos para la comunicación que arrostran aquellos que desean transmitir su particular inconsciente son descritos en el texto titulado *¿Puedo decirte la verdad?* de LPS a través de la paráfrasis dialogada de dos personajes extraídos de la novela del japonés que el equipo se limita a identificar (con el procedimiento teatral de colocar su nombre antes de cada afirmación). Así, uno de ellos, asume la posición del artista individual, mientras que el otro, defiende al colectivo. No hace falta decir que en el texto original los dialogantes son dos amigos que en ningún caso defienden estas posturas concretas. El fragmento reza así:

"ARTISTA INDIVIDUAL: _ Pensaba en aquel momento en la verdad absoluta, aquella que, si un hombre dice, no deja más alternativa que morir a manos de otros, suicidarse o volverse loco y convertirse

² La idea infantil sobre el castigo y la muerte que subyace tras este comportamiento está muy bien descrita por Fogwill en *La Experiencia Sensible*: "El mal de los niños es el mal de los malos o el mal de los buenos que en cierta historia puede representarse como haber hecho mal una maniobra de *cross* con su bicicleta, por haber calculado mal la velocidad que traía el camión, o por ser víctima de que los frenos de la Ferrari que lo arrojó fueron mal reparados en el taller de la otra cuadra." Aplicando esta lógica infantil, la niña que luchó mal merece un castigo, pues su hermana y su prima solo se representarán el mal como esa propiedad que tiene en común el conjunto de todas las cosas mal hechas. Rodolfo Enrique Fogwill, *La Experiencia Sensible*, Mondadori, Barcelona, 2001, p. 29.

³ Anthony Vidler analiza esta pieza en un catálogo antológico sobre Mike Kelley. La complicada pieza (consta de muchas partes y obras asociadas) reflexiona sobre los posibles traumas que el artista sufrió durante su formación y que pudieron determinar los contenidos de su producción artística posterior. Anthony Vidler, *Mike Kelley*, Phaidon, Londres, 1999, p.94-105.

⁴ Libres Para Siempre, *¿Puedo decirte la verdad?* animación digital y posteriormente serigrafía editada en 1997 como regalo navideño de empresa.

⁵ Kenzaburo Oé, *El grito silencioso*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 201-02

en un monstruo inhumano cuyo aspecto horroriza. Esa verdad, una vez que sale de la boca, es como una bomba en la que se ha puesto en marcha un detonador, imposible de detener. ¿Creéis que una persona normal de carne y hueso puede decirles esa verdad a los demás?

ARTISTA COLECTIVO: _ Habrá personas que se decidan a decir esa verdad en una situación desesperada, pero después de decirla, encontrarán la manera de seguir viviendo sin que nadie las mate, sin suicidarse y sin convertirse en monstruos locos.

ARTISTA INDIVIDUAL: _ No, eso es tan difícil como el crimen perfecto. Si la persona que tendría que haber dicho esa verdad lograra seguir viviendo sin que la matasen, sin suicidarse y sin convertirse en algo horrible y extremadamente distinto de las personas normales, eso sería una demostración de que la verdad no era la que debía decir, o sea que no era la bomba en que yo pensaba.

ARTISTA COLECTIVO: _ Entonces, ¿quieres decir que la persona que ha dicho esa verdad a la que te refieres no tiene escapatoria? _ Propongámonos un argumento contrario: _¿Qué pasa con los escritores? Los hay que han dicho la verdad por medio de una novela y han seguido viviendo, ¿no?.

ARTISTA INDIVIDUAL: _ ¿Los escritores? Es verdad que dicen cosas que se aproximan a la verdad, y que siguen viviendo sin que los maten a golpes y sin volverse locos. Esos individuos engañan a los demás con el entramado de su ficción. Pero lo que esencialmente mina la tarea de un escritor es el hecho mismo de que, una vez que ha conseguido imponer un entramado de ficción, puede decir cualquier cosa, por muy horrible, peligrosa o vergonzosa que sea. Por muy seria que sea la verdad que dice, siempre tiene presente que en la ficción puede decir lo que quiera, por lo que es inmune desde el principio a cualquier veneno que contengan sus palabras. Y, a la larga, eso se transmite al lector, quien se forma una pobre opinión de la ficción considerándola algo que no llega nunca a penetrar hasta los arcanos más profundos del alma. Mirándolo de esta manera, la verdad, en el sentido que yo la imagino, no está presente en nada escrito o impreso. A lo sumo, todo lo que puedes encontrar es un escritor que dé un salto en la oscuridad al tiempo que pregunta: "¿Puedo decirte la verdad?".

ARTISTA COLECTIVO: _ Creemos que el acto que llevó a cabo tu amigo de ahorcarse con la cabeza pintada de bermellón y totalmente desnudo, fríamente consciente de que un instante después de dar el gran salto, su cuerpo quedaría expuesto, desnudo y con la cabeza bermellón a la vista de todos, irremediablemente muerto; fue, en esencia, un grito que decía: ¿puedo decirte la verdad? Fue un acto de auténtico valor decidirse a hacer con su propio cuerpo desnudo y la cabeza pintada de bermellón, un último gesto de auto expresión dedicado a quienes le sobrevivían. Con ese acto dijo su verdad. El problema es que no sabemos en qué consistía. A pesar de ello no tenemos la menor duda de que lo hizo."

Aquí Libres Para Siempre contempla la terrible posibilidad de que los "gestos de auto expresión dedicados" (el subrayado está en el original de LPS) puedan no ser comprendidos.

Estrujenbank, por su parte, alerta contra esta opción en *La personalidad del artista* texto publicado en su revista *EstrujenbankI* (1990):

"Nos encontramos actualmente en una situación realmente paradójica. El crítico, apenas se pone a meditar seriamente acerca de una obra, intenta averiguar hasta que punto el artista describe en ellas sus vivencias, expresa su personalidad, revela su *privatissimo* psíquico. El artista, cuando se le hace una pregunta referente a su obra, se siente obligado a hablar de los elementos subconscientes de su creación, sobre su vida sentimental, etcétera, confiando absolutamente en el valor de la personalidad y en el alcance general de cada estremecimiento mínimo de la misma. Al mismo tiempo todos percibimos claramente que ya está lejos el tiempo de nuestros padres, en el que la subjetividad prevalecía sobre la objetividad, cuando por ejemplo, en la literatura y en la vida, la gente podía permitirse el lujo de hablar de sufrimiento puramente interior; no condicionado desde fuera, sufrimiento que formaba, según la opinión de entonces, la única atmósfera psíquica digna de una persona cultivada y que tenía, como se solía decir, "una intensa vida interior". La evolución misma y la época en que vivimos nos ha enseñado suficientemente que no se puede vivir con los ojos cerrados a la realidad objetiva, exterior, y que el propio *privatissimo* psíquico de cada individuo es incomunicable en toda su singularidad y que ese

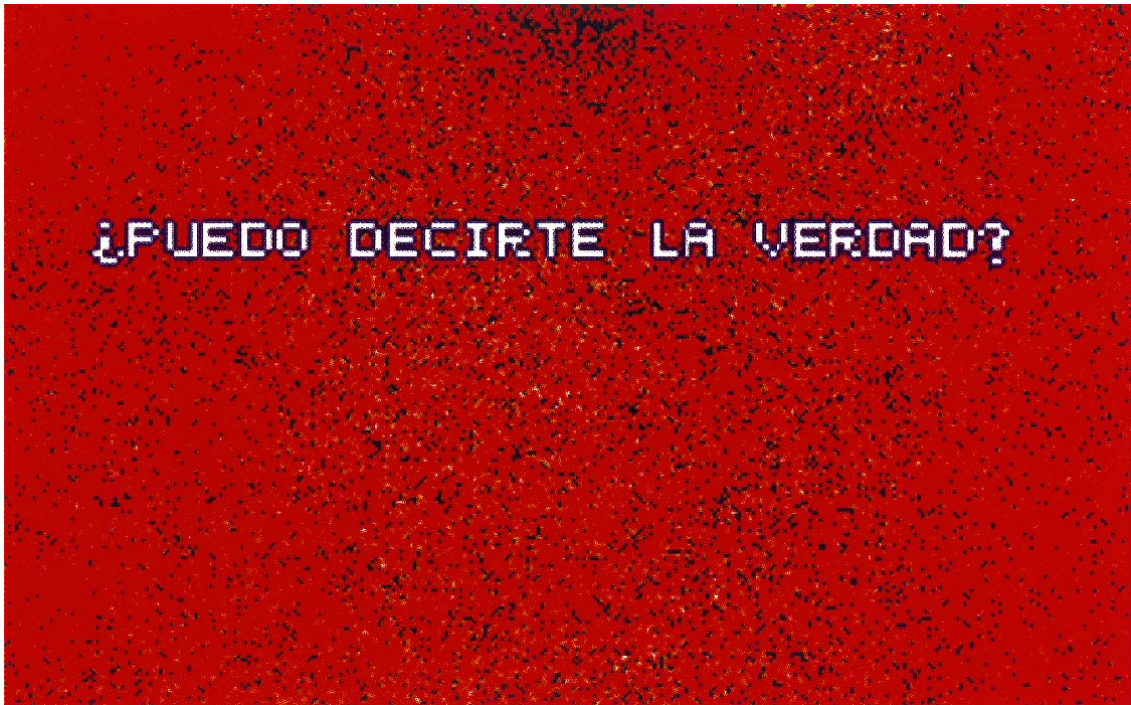


Figura 81. LPS, *¿Puedo decirte la verdad?*, 1997.
Serigrafía sobre papel, 18 x 28 cm.

privatissimo es indiferente para los demás individuos, puesto que es importante sólo aquello que puede ser comunicado".⁶

Consecuentemente, los colectivos a examen, cuando emplean personajes o situaciones procedentes del ámbito privado lo hacen, como LPS en este cuadro, de manera secreta (mezclada, desordenada), en definitiva ininteligible.

Otras veces, el recuerdo, la imagen familiar, el autorretrato tienen una función irónica. Así, podemos decir que todos los autorretratos de LPS son negativos en el sentido de que el grupo no es lo que representa: socialista (ver fig. 175, p. 422),⁷ oriental,⁸ dinosaurio (ver figs. 116-117, p.284).⁹

En otro cuadro de LPS titulado *National Geographic* aparecen muchas familias de vacaciones, algunas toman el sol en la playa, otras juegan a la petanca y las hay preparados para una carrera de sacos. Al tiempo se mezclan aviones, coches, puentes, una noria o un pescador y se yuxtaponen sin coherencia de escala o de iluminación, reivindicando, según Libres Para Siempre, esa rama de los estudios de Historia, la Geografía Humana, que se opone a la historia entendida como interpretación jerárquica y ordenada de los acontecimientos del pasado. Por eso, las tiernas escenas familiares aportan únicamente la mirada caleidoscópica y humilde del documental (fig. 82).

Algo parecido sucede tras la escena de boxeo que nos ocupa. La naturaleza masoquista y agresiva de las hermanas pequeñas y el sadismo de las mayores, en la realidad, proporciona un asunto psicológico de primera mano pero la pintura muestra a unos personajes y objetos paralizados en su aislamiento y que simulan la mirada clínica de un psicoanalista que se limitara a efectuar una relación de recuerdos basados en situaciones reales, como la pelea, e imaginarias, como el sangrado del peluche, sin ninguna intención de emitir posteriormente un diagnóstico articulado sobre la manera en que estas niñas forjan o superan sus traumas. Lo cual impregna el cuadro de una extraordinaria atmósfera de misterio.

Al mismo tiempo, las pequeñas boxeadoras están iconográficamente en la senda de otras violencias muy populares en los 90, como los niños psicópatas, los mitos sobre la sabiduría que proporciona el combate violento y que se manifiesta en la proliferación y popularidad de distintas disciplinas de lucha ("*kickboxing*, lucha canaria, *capoeira*, karate, *hapkido*, *jeet kun do*, boxeo, *ninjitsu*, *hybrid styles*, etc."),¹⁰ la crueldad oriental (que retrata el manga, por ejemplo), los muñecos diabólicos y el *gore*.

Sucede que estamos acostumbrados a ver cómo los asuntos de esta doble naturaleza, de actualidad (moda por el arte de la lucha) y de "verdad" (como los recuerdos autobiográficos de infancia), son tratados artísticamente en los 90 mediante las formas frías del reportaje fotográfico o la entrevista audiovisual, más que por el medio pictórico, más propio para expresar la peculiar objetividad surrealista o del arte inclasificable de un Balthus.

⁶ Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general, "La personalidad del artista", revista *Estrujenbank*, número uno de enero-febrero, 1990.

⁷ LPS, *Autorretrato PSOE*, PSOE, Estrujenbank, Madrid, 1991

⁸ LPS, *Chinos*, Valle Quintana, Madrid, 2000

⁹ LPS, *Autorretrato con mala cara*, Justos por pecadores. Cubismo terminal, El Ojo Atómico, Madrid, 1994

¹⁰ Relación proporcionada por Miguel Ibáñez en *Pop Control*, op. cit., p. 168.



Figura 82. LPS, *National Geographic*, 1995.
Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm.

En efecto cuenta el crítico norteamericano Dan Cameron en *Sobre feminismo: post-, neo-, e intermedio* que esta tendencia se inició en los años 70 cuando las vivencias privadas constituyeron el territorio de mujeres artistas cuyo trabajo se basaba en la fotografía. Siguiendo esta línea de argumentación, podríamos imaginar que la neofeminista Cindy Sherman, hubiera abordado este asunto disfrazándose de niña boxeadora y haciéndose una instantánea así caracterizada, por ejemplo (fig. 83). Otros muchos artistas hubiesen recreado la escena con niños (como LPS) pero la habrían fotografiado o rodado en vídeo, unos, resaltando el componente sórdido a la manera de Corinne Day,¹¹ Richard Billingham,¹² o de Wolfgang Tillmans¹³ y otros, destacando el humorístico como David Shrigley.¹⁴

El asunto de la pelea infantil, en manos de la videoartista G. Wearing, hubiera adoptado el formato de un vídeo donde la amiga de Libres Para Siempre hubiera contado su experiencia sádica a la cámara protegida por una careta¹⁵ o tal vez su masoquista hermana menor la hubiera doblado mientras ella miraba fijamente al monitor (fig. 84).¹⁶

También podemos imaginar fácilmente este lienzo en forma de instalación. Desclasificada o *Slack*: peluches por el suelo manchados de rojo, unos guantes de boxeo y ropa interior de niños sobre una cama, un espejo al que le da la luz, la pared está forrada con papel pintado a medio arrancar que deja ver un estampado de pequeñas orientales crucificadas...

Pero Libres Para Siempre no hace para la Feria de Arco, donde se exhibió el cuadro de las niñas pugilistas, fotografías, vídeos, animaciones o instalaciones. No tiene ningún inconveniente en construir el recuerdo (como hace Estrujenbank en sus cuadros) mediante la forma pictórica más académicamente narrativa. Este medio expresivo le facilita la narración desaliñada y maximalista a la manera que se desprende de los entornos concebidos por Kabakov. Así, en este cuadro por ejemplo, se dan

¹¹ Que descubrió el lado más doméstico y menos glamuroso de su compañera de piso, la modelo Kate Moss. Algunas de estas fotografías se vieron en Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II de Madrid en la muestra titulada *La fantástica repetición de ciertas situaciones*, organizada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid en colaboración con The British Council y The Photographers' Gallery, en 2001.

¹² Richard Billingham mostraba en la exposición *Life/Live* con gran naturalidad la inmensa desolación, suciedad, depravación y tristeza que esconde la vida diaria en un humildísimo apartamento situado en una ciudad contemporánea británica cualquiera, pues el modelo era su propia familia. *Life/live, A cena artística no Reino Unido em 1996 novas aventuras*, Centro Cultural de Belem, Lisboa, 1997.

¹³ Wolfgang Tillmans retrata, a su vez, las costumbres excesivas de adolescente de forma muy parecida a como lo hacen los artistas españoles Gonzalo Cao, Campanilla o Iván Pérez, cuando fotografiaron a finales de los 90 su forma de vida estudiantil y sus fiestas. Instantáneas que expusieron en el 2000 en la galería Estudio 143 Delicias (Antiguo Estrujenbank) o, más adelante, en la exposición *s/t* que tuvo lugar en la galería Valle Quintana en el verano de 2001.

¹⁴ Algunas de las piezas de David Shrigley se vieron en Sala de Exposiciones del Canal de Isabel II en la muestra titulada *La fantástica repetición de ciertas situaciones*, op. cit.

¹⁵ Gillian Wearing, *Confíesalo todo en vídeo. No te preocupes, saldrás disfrazado. ¿Intrigado? llama a Guillian*, 1994, vídeo.

Gillian Wearing, *Trauma*, 2000. Vídeo de Wearing donde las personas cuentan experiencias traumáticas de su infancia con una careta puesta.

¹⁶ Gillian Wearing, *2 en 1*, 1998, vídeo en el que dos gemelos hablan con la voz de su madre mientras que ella habla con la de ellos.

Gillian Wearing, *10-16*, 1997, vídeo donde personas adultas narran en *play back* recuerdos infantiles de niños de edades comprendidas entre los 10 y los 16 años.



Figura 83. Cindy Sherman, *Bus riders*, 1976-2000.
Fotografía en blanco y negro, 19 x 12,5 cm.



Figura 84. Gillian Wearing, *Autorretrato*, 2000.
Fotografía a color.

simultáneamente el tono sórdido (las pequeñas pugilistas llevan una conmovedora ropa interior que deja al descubierto unos débiles musculitos que casi se pueden tocar), la exageración humorística (silla eléctrica), la referencia *gore* (sangre pastosa del peluche), la mirada mística (crucifixiones) o terrorífica (resplandor).¹⁷ Al mismo tiempo, este cuadro sugiere una preocupación, sobre lo que Kelley llamaba la "verdad material", esa que buscaba el movimiento Moderno en el uso consciente del medio de expresión, y que está presente en el procedimiento compositivo de yuxtaposición que emplea LPS tras el que se intuye un dispositivo colectivo.¹⁸

En este sentido, los cuadros de este colectivo hacen que parezca más difícil el acto de ver pintura. Así el lienzo de las pugilistas cuenta con todos los elementos de un asunto feminista, desclasificado o *slack*, pero, dado el masivo uso de medios fotográficos, audiovisuales o tridimensionales por parte de los artistas que cultivan estas tendencias, se está convirtiendo en una pieza cada vez más difícil de ver. Su forma pictórica resulta poco natural o tergiversada. De manera que parece una táctica para obligar al espectador a cuestionarse el objetivo de esa tergiversación. Y esa forma suspicaz de mirar conduce la atención del espectador hacia las particularidades de ese objeto artístico que resulta ser un cuadro narrativo en toda su gloria material. Esta cuestión interesa al colectivo que nos ocupa y por eso, no solo pinta narraciones inadecuadas sino que buscan la complicidad interpretativa del espectador al hacerlo sobre lonas o sombrillas o cuando coloca un cuadro perpendicular a la pared y paralelo al plano del suelo y siempre que recorta o plastifica trozos de pinturas.

También hace *collages slack*, es decir, sucios, donde, por ejemplo, no realiza la operación elemental de aislar, por medio del recortado, los distintos elementos, de manera que las figuras que componen las escenas están llenas de flecos.

Un ejemplo es el fotomontaje que construye un luchador-sireno de la fig. 5, p. 79.¹⁹ Otro método descuidado ya descrito, esta vez empleado para producir películas de animación, consiste en unir instantáneas fotográficas, una a una, para construir sincopadas secuencias que habría sido más fácil rodar en vídeo, por ejemplo.

Recursos expresivos despreocupados o infantiles. El característico gusto adolescente por la escatología es el paradigma de las intervenciones oficiales del colectivo en la Feria ARCO de Madrid

Decíamos que el modo pictórico (o cualquier otro modo de expresión empleado inadecuadamente) puede vaciar de contenido las pretensiones del tema, o por lo menos

¹⁷ En la película de Stanley Kubrich, *El Resplandor*, también aparecen dos niñas muertas que son observadas con gran interés por parte del pequeño protagonista. Un niño cuyo poder para conectar con el mundo de los espíritus es calificado de "resplandor".

¹⁸ Respecto a la serigrafía *¿Puedo decirte la verdad?* de LPS, su aspecto incongruentemente pixelado también da cuenta de la típica pregunta académica sobre la verdad de los medios, pregunta que, en el contexto universitario donde los miembros de Libres Para Siempre se conocieron, se formularía, más o menos así: "¿Quieres que te cuente la verdad o te vas a centrar como espectador vanguardista en el asunto técnico que, por otra parte, no interesa a nadie, de si he empleado los materiales con honestidad o, como se decía en la facultad de Bellas Artes de Madrid, con coherencia según la propia trayectoria?". Por supuesto, además de esta reflexión material derivada de la apariencia electrónica poco coherente de la imagen, la pregunta *¿Puedo decirte la verdad?* cae en el ámbito simbólico de la preocupación de Oé y que podría ser traducida por un: "¿Me dejas que te confiese algo horrible?".

¹⁹ Otro *collage* muestra al modelo de las niñas pugilista, Luis Parga, con patas verdes de sátiro- vegetal. Estos setos recortados para figurar animales, botijos o jarrones son fruto de la técnica de un jardinero de Losar de la Vera (Cáceres), pueblo natal de uno de los miembros de LPS, Miguel Ángel Martín.

hacer más difícil su comprensión. Así puede suceder que la anécdota de las niñas pugilistas, al ser pintada, concluya hipócrita, su simbolismo (presente, por ejemplo, en la sangre de peluche como apego infantil roto o en el resplandor al final del túnel de la muerte) resulte poco convincente, antinatural, debido al materialismo inequívoco y estático del procedimiento pictórico del realismo.

Es posible que para representar temas como la violencia, el paso a la edad adulta, la soledad, el castigo, la confusión ética o la muerte desde la perspectiva infantil sea necesario hacer todo lo posible para desafiar las convenciones de la pintura logrando que la representación de lo visible se figure menos corpórea, no tan anecdótica. Los personajes infantiles podrían estar presentes, pero aspirando a ser intangibles para mejor dar cuenta de sus transformaciones, de su compleja realidad.

Esta voluntad de trascender el medio pictórico para mejor adaptarse materialmente a los vientos de posmodernidad podría ser el motor que hubiese guiado a Libres Para Siempre a acometer un retrato infantil empleando como portavoz el etéreo, resplandeciente y sin superficie definible personaje de la adolescente *Puch*, uno de los protagonistas de la pieza *Arigato Obrigado* (*Gracias Gracias*, 1994), solamente visibles con el concurso de la luz que emite la pantalla de un marcador electrónico situado en el estadio deportivo de la ciudad de Madrid (fig. 85). Concretamente, la obra consiste en un dispositivo que ofrece animaciones programadas desde un ordenador remoto que se materializan en dicho marcador electrónico provisto de bombillas que se encienden y se apagan como píxeles de un monitor de baja resolución. Su apariencia recuerda a la pequeña pantalla de un juego electrónico de mano o de un teléfono móvil. Las nuevas tecnologías sirven así para recrear la figura de *Puch*, la popular detective adolescente protagonista de las historias de misterio concebidas por la danesa Lisbeth Werner, que sirve de *leit motiv* para introducir picantes diálogos infantiles de tipo del clásico:

"—¿Qué?
—Mené
—¿Con la mano o con el pie?
—Con lo que más gusto te dé".²⁰

Esta agradecida pieza de tema infantil será analizada más adelante en el siguiente apartado de este trabajo, donde se estudia la influencia del arte popular japonés (sobre todo *manga* y *anime*) en el mundo de las referencias infantiles empleadas por LPS, pero se menciona aquí por ser el antecedente de otra participación del colectivo LPS, unos años más tarde, también en la feria de arte madrileña ARCO 1997.

En efecto, el diálogo transcrito más arriba, es el punto de partida para una desmaterializada visión del escolar gamberro llevada a cabo en forma no pictórica. Libres Para Siempre emplea la tecnología de la Realidad Virtual para generar un entorno ideado para que el usuario pueda pasear entre, y por el interior de, las letras Q, U, E, y la tilde. Alrededor todo está negro y llueven miles de "mené" en color azul (fig. 86).

²⁰ Así da comienzo la relación de réplicas animadas de similar factura que constituyen el texto de *Arigato Obrigado*. Ripios como los que siguen:

"—¿Qué miras? —Los pedos que te tiras"

"—Hoy hay fiesta brocha —¿Qué es fiesta brocha? —Cada uno lleva su gocha"

"—¿3+2? —Cinco —Por el culo te la hinco"

"—¿Qué dices? —Que me la barnices", etc.



Figura 85. LPS, *Arigato Obrigado*, 1994.
Performance, Fotografías en color del marcador electrónico del estadio.

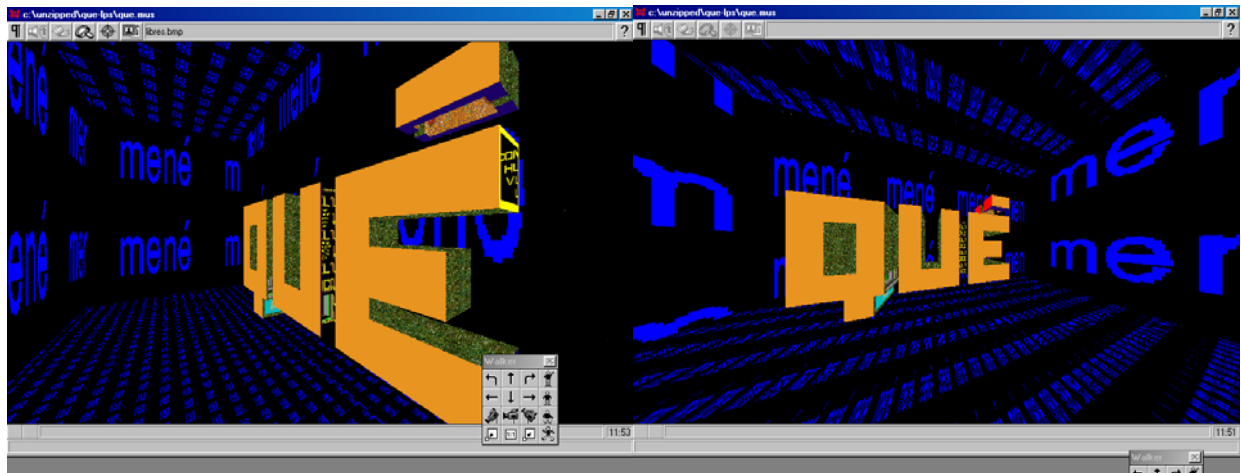


Figura 86. LPS, *¿Qué?*, 1997.
 Dos capturas de pantalla de un entorno de Realidad Virtual.

La misma grosera atmósfera recorre la superficie de otra obra presentada por Agradezco Esta Oportunidad (nombre de LPS en ARCO 92, año de la presentación de las niñas pugilistas).²¹ Aquí el colectivo emplea un recurso propio del cómic, el grafismo que registra una onomatopeya. Esta imagen no es estrictamente una pintura y supone por tanto una investigación en el terreno de la expresión material para lograr precisamente una representación de la desfachatez infantil no sujeta a las convenciones que sobre lo visible crea el modo pictórico.

Esta pieza retrata el texto infantil, "*To be is to do, do be do be do*" mediante el sofisticado recurso de escribir las palabras con teselas cerámicas blancas. Este es un recubrimiento que usa generalmente en piscinas o baños. La obra consiste pues en un tablero de DM, de las mismas medidas que las niñas pugilistas y las otras cinco pinturas presentadas por LPS en la edición de ARCO92 formando dípticos, cubierto de teselas azules y blancas que forman fondo y caligrafía respectivamente (fig. 87).

El texto, en sí, es una excusa para mostrar la chistosa corrupción de la característica cadencia sonora que subyace tras el más famoso verso del más importante dramaturgo inglés, "*To be, or not to be...*". Parte de la gracia del cuadro recae sobre la elección del medio material que permite construir el texto en forma de superficie alicatada pues la tontería alcanza proporciones de mural.

Tras la elección material descansa otra razón: sugerir la clase de libertad que se desarrolla en el cuarto de baño cuando uno se dispone a escribir ese tipo de bromas o a dibujar escenas picantes sobre las paredes. La inspiración es, pues, escatológica, iconoclasta, frívola... en definitiva, infantil.

Otra de las alusiones importantes para leer esta imagen es el nombre que el colectivo se dio en aquella ocasión pues el *Agradezco esta oportunidad* sugiere inmediatamente un: "¿Para qué? ¿para afirmar tonterías?". *To be is to do do be do be do* no es el discurso de agradecimiento que cabría esperar de un pintor profesional, como lo son todos los que acuden avalados por sus galerías a la Feria.

Tampoco un mundo virtual como el *QUÉ-mené* resulta muy decoroso para la presentación del colectivo en la inauguración de la sección de Arco electrónico de la feria, en 1997. Incluso, el hecho de editar un cartel donde se informaba de próximos proyectos del grupo presidido por la foto de un aula de secundaria y la leyenda: "Esto es un infierno", se puede considerar una declaración más propia de un artista *underground* o muy joven. Alguien todavía no profesional, situado fuera del circuito del mercado del arte, institución cultural que define, en cierta forma, la profesión de artista. Una realidad que Libres Para Siempre conoce desde los dos lados, pues ha acudido a la feria sin y con galería, es decir, como artista *underground* al hacer *happenings* no autorizados y

²¹ En aquella época el colectivo todavía era anónimo y se ponía el nombre que consideraba más adecuado para representarle en cada momento



Figura 87. LPS, *To be is to do...*, 1992.
Teselas sobre madera, 160 x 160 cm.

como profesional.²²

Así que, el entorno para el que fueron concebidas específicamente estas obras, el cuadro de las niñas boxeadoras, *To be is to do...* y *Qué-Mené*, es ARCO, la más importante feria de arte contemporáneo que se celebra en Madrid, cada febrero, desde el año 82. Esta excepcionalidad se refleja en el hecho de que Libres Para Siempre alquilara un estudio especial para producir los cuadros que fueron presentados bajo el lema de *Agradezco esta oportunidad*.

Por medio de estas obras, como dice Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Libres Para Siempre quiso someter voluntariamente y conscientemente sus piezas a "la contemplación simultánea por parte de un gran público" lo que significa para el alemán ejercer una gran violencia sobre su naturaleza pues "un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por unos pocos". Condición de recepción que también afecta, práctica y visualmente, a la forma de la Realidad Virtual.²³

En cualquier caso, esta tecnología, tal y como la utiliza el grupo a examen, remite siempre a la fruición personal (en palabras del grupo la navegación por un entorno de Realidad Virtual es un tanto masturbatoria) tal como intentó sugerir en una su instalación titulada *No hay nadie*.²⁴

Así que, en sus participaciones en Arco, Libres Para Siempre muestra dos cuadros y un entorno virtual intentando hacer arte de masas, disfrutable desde una recepción dispersa. Y es precisamente esto, además de su asunto infantil, lo que tienen en común estas obras. LPS pretende crear con ellas un medio expresivo que se adapte a la recepción colectiva que impone la Feria.

²² El crítico de arte José Luis Brea expone la situación del arte joven y del *underground*, al que denomina "escena sumergida" frente a la "escena artística convencional" que es la que está representada en ARCO: "El aislamiento rotundo que media entre esta escena sumergida y la escena artística convencional es de nuevo tan grande —como en los peores tiempos del franquismo— que ninguno de los efectos benéficos que podían derivarse de su encontronazo llega a producirse. Ni la escena sumergida consigue poner en cuestión a la visible, ni la renueva o enriquece; recíprocamente, nada logra aprender de ésta, cuyas reglas ignora, por lo que ni siquiera sirve para hacer consistentemente su crítica, carente de vías para interferirla. El resultado de esta situación es que nunca le ha sido tan difícil como ahora a un artista joven respetarse a sí mismo y dar al mismo tiempo su obra a conocer, sin someterse a las imposiciones de un sistema que —tanto en su centro como en sus márgenes— ha estrechado implacablemente sus códigos". VVAA, José Luis Brea, *Los 90: cambio de marcha en el arte español*, edita Galería Juana Mordó, Madrid, 1993, p.14 y 15

²³ El usuario de un entorno virtual como *Que-mené* adopta a través de las figura del punto de vista una posición individual. En el sentido de que los pensamientos, divagaciones, recuerdos que dictan sus modos de actuar y que guían sus paseos, aunque puedan ser contemplados por otros, les parecerán con toda seguridad azarosos e incomprensibles de igual modo que no se puede penetrar en las emociones, recuerdos o ideas que una obra de arte tradicional genera en la memoria de un observador ensimismado. En clave más práctica aún, el recorrido que efectúa cada espectador sólo puede ser particular porque la pieza dispone de un único ratón para moverse.

²⁴ Un fragmento de un texto que colgaba en la instalación decía:

"(...)Algunas veces ¿siempre?_ trabajamos como si compitiéramos, como si quisiéramos comprobar quién ama mejor, nosotros, o alguna otra persona, nosotros, o todo el mundo. Competimos con el silencio, con los libros, con las películas, con las fiestas, con la TV.

El amor puede obtenerse por la fuerza.

No hay nadie.

Piensa en una buena masturbación.

No querrías que nadie te viera así. Resbalándote".

LPS, *No hay nadie*, Art Futura, Círculo de Bellas Artes, Madrid (1996)

Hacer una interpretación del significado de estas obras desde esta perspectiva implica suponerle a Libres Para Siempre un alto conocimiento e interés por el fenómeno de la Feria en sí, pues sólo desde el dominio de sus particularidades se puede construir una obra específica para ese entorno. Una obra que entonces no puede ser leída de modo irónico sino como una respuesta bajo el signo de la adecuación, la fidelidad o la implicación con el lugar expositivo.

Y es que Libres Para Siempre ha defendido que la materialización de sus obras ha de llevarse a cabo teniendo en cuenta el espacio expositivo. Se trata de un grupo que interpreta los entornos donde se exhibirán sus obras como un encargo. Su método colectivo no contempla la posibilidad de trabajar a su ritmo en el desarrollo de sus impulsos creativos para ir mostrando el resultado periódicamente en cualquier lugar apropiado.

Un caso claro donde se advierte esta forma de organización es la exposición que les propuso la casa de España en Utrecht. Simplemente se le dio una fecha y el grupo decidió el tema del fútbol por ser un asunto que hermanaba a holandeses y españoles, países donde existe gran pasión por este deporte. Algunos de los miembros de Libres Para Siempre investigaron a fondo al equipo local²⁵ para finalmente hacer una exposición que fue anunciada por la megafonía del estadio del F.C. Utrecht. Nada habría impedido a LPS llevar una selección significativa de su obra y más teniendo en cuenta que allí no se conocía. Respecto a esto dice la fundacional declaración de intenciones del año 89: "Ante el público, el único aval que tiene nuestra obra es la galería, fundación o institución en la que trabajemos. Con lo que dispongamos haremos".

Pues bien, lo que tiene Libres Para Siempre, de lo que dispone, es una feria donde, según Beatriz Alegre: "En cierta manera, todos acuden a ARCO para averiguar el estado del arte español en ese año".

La Feria se había convertido en un acontecimiento cuya importancia cultural se había inflado notoriamente a principios de los 90 de tal manera que muchos artistas españoles creían que participar en ella era un objetivo prioritario.²⁶ Por eso Libres Para Siempre encuentra en la competición, un motivo secundario que intenta vincular al significado de su acto de exponer en este marco. En consecuencia el colectivo monta sus cuadros en el *stand* formando dos grandes dípticos verticales (los cuadros son de 1'20 x 1'20 m.) (ver fig. 173, p. 423) que simulan una puerta de entrada al paraíso. Su nombre, *Agradezco esta oportunidad*, constituye una leyenda que puede leerse bien visible en la parte baja de dicho pórtico. Los cuadros deben rotar cada día para que al término del evento todos hayan sido expuestos al aplauso. Aplausos, como los cosechados en el primer día de la Feria por unos elegantísimos Libres Para Siempre que, flanqueados por cámaras de televisión y grandes focos portados por buenos amigos, burlaron, en un

²⁵Acudieron a los entrenamientos, comieron salchichas y macarrones con el equipo, hablaron con el preparador y mucho personal del estadio (incluso hicieron una fotografía de la encargada de la limpieza cuando se disponía a lavar las camisetas de los jugadores), entrevistaron a la estrella, pidieron a los jugadores que firmaran unos balones pintados previamente por el grupo y les vieron jugar contra un equipo de primera en una ciudad cercana.

²⁶ Por ejemplo en esta Feria Libres Para Siempre recibió, en el *stand* de Buades, la visita conjunta de María Corral y del crítico norteamericano Dan Cameron interesados precisamente en comprar dos cuadros de LPS, uno de los cuales era precisamente *To be is to do...* (fig. 176, p.423) Finalmente la galerista les comunicó que habían adquirido obra de Juan Ugalde. Cameron escribió no obstante, un mes más tarde, un artículo en *Art Forum* sobre arte colectivo español, donde se les menciona. Dan Cameron, "Madrid letter", *Art Forum*, septiembre, 1994, p.98-9.

gracioso *happening* titulado, claro: *Agradezco esta oportunidad*, la vigilancia de los porteros que custodiaban la puerta principal que les dejaron pasar por creerles famosos. Y luego están esos grandes literalizadores de metáforas, los niños —boxeadoras, cegadas por un gran resplandor, expuestas a ser condenadas al infierno de las cosas mal hechas y que van dejando peluches muertos en su enérgico caminar hacia la madurez_, los futuros protagonistas de la Feria, todos peleando.

Este conflicto latente en la Feria vuelve a ser materializado en los motivos añiados por medio de cánticos rebeldes *do be do be do* que alcanzan la categoría de mural (portátil) o de diálogos para suspicaces tipo —¿qué? —*mené* que llegan a constituir nada menos que un monumento arquitectónico (virtual) a la incomprensión. Estas obras y la entrada triunfal de unos "famosos" que se llaman *Agradezco esta oportunidad* responden a la categoría de estrategias simbólicas que podríamos calificar de posmodernas.

Libres Para Siempre, con estas obras, da una vuelta de tuerca a la filosofía crítica de los 80 que reina en la feria y se sitúa en la óptica de la implicación radical. Quiere ser un testigo (neopop), que pretende hacer un arte donde el medio (inadecuado) debe significar lo mismo que el tema (en este caso la infancia) y la intención (literal, enfática). Así aplica al motivo infantil su "crítica" (no deprimida como la que lanza Preiswert desde el telón de los niños asesinos), su gusto por "la contingencia" (no sardónica como la que Estrujenbank aplica al pintorcito de postal), sus "apropiaciones" (nada arrogantes como las que practica Empresa para hacer carteles sectarios) y sobre todo su ironía ligerísima. La ironía reside obviamente en que no hay ningún punto de contacto entre el ataque (que procura un entorno hostil a la contemplación como es cualquier feria de arte) y la defensa (por medio de tratar el asunto infantil). Así, LPS resuelve el problema que le procura la exhibición de su obra en ARCO celebrándolo. Trasciende los sentimientos de angustia causados por un público terriblemente disperso arrodillándose ante ellos. Y la figura infantil les proporciona el motivo que sustenta ese tono preciso. Arrostrando con valentía unos riesgos muy similares a los que el escritor norteamericano Foster Wallace augura a los nuevos pos-posmodernos de la narrativa americana:

" Los nuevos rebeldes pueden ser artistas que se expongan al bostezo, a los ojos en blanco, a la sonrisa de suficiencia, al golpecito en las costillas, a la parodia de los ironistas y al "Oh, qué banal". A las acusaciones de sentimentalismo y melodrama. De exceso de credulidad. De blandura. De dejarse embaucar de buena gana por un mundo de mirones y seres acechantes que temen al ridículo más que al encarcelamiento sumario".²⁷

Arte descuidado para narrar el cuerpo de los 90, cada vez menos politizado

Libres Para Siempre emplea enfáticamente temas infantiles porque piensa que la ironía es singularmente poco efectiva para construir algo que sustituya a la hipocresía a la que desacredita. Esto unido a su afán por no generalizar para permitir al espectador centrarse sobre lo que se representa, aunque sean juegos infantiles, este no complicar los asuntos para darles una significación que les haga parecer más serios, políticos, inteligentes o airados desemboca en una literalidad un poco grotesca que transforma paradójicamente cualquier argumento en algo humildemente irracional o chistoso.

²⁷ David Foster Wallace, "E unibus pluram", en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer. Ensayos y opiniones*, Mondadori, Barcelona, 2001, p. 100

Como los subjetivos *slack*, los obscenos de la Costa Oeste o los artistas japoneses del manga, Libres Para Siempre se sirve de la figura del adolescente para expresar algunos problemas políticos de los 90 (feminismo, identidad, cuerpo). Y para este propósito el adolescente resulta ser un *alter ego* muy oportuno puesto que a menudo intenta entender lo general, lo político pero está atrapado en su ser particular.

En esta línea, el colectivo Libres Para Siempre, aborda, por ejemplo, el problema artístico de "narrar el cuerpo", un reto que en los 90 ha movilizó conflictos de sexo, raza e identidad, con talante, a un tiempo, feminista e infantil.²⁸ Así podrían ser descritas las descomunales tetas del Ojo Atómico o los ingenuos cuadros pornográficos de *La polla puntillista* y *La mamada al negro* exhibidos en Estrujenbank en 1989 bajo el lema acuñado por Patricia Gadea, *Callos de la Casa*. Tales piezas subrayan el ideal de artistas feministas, como Morgana o Elena Blasco, de hacer brotar "el poder revolucionario de la risa de las mujeres". Una risa que en estos casos se dedica a la diferencia sexual, pero que también puede surgir a partir de la cándida observación de algunas funciones corporales que excitan la curiosidad obscena del niño y el adolescente como son la menstruación (*Homenaje a la guerra y a la regla*), la producción de excrementos (*Blancanieves cagando en la nieve*) (ver fig. 91, p.240), orina (*El príncipe se baja un momentito del caballo para mear*) o vómitos (*Caperucita potando*) (fig. 88) y señalar, igual que los peluches de Kelley, a la diferencia entre niños y adultos.

Y es aquí donde Libres Para Siempre se separa de otros muchos artistas mencionados, como Paul McCarthy, los británicos hermanos Chapman, los *funk* o el mismo Mike Kelley, que construyen fábulas chistosas donde mezclan los motivos infantiles con la escatología o la pornografía con el fin de despertar el asco o la vergüenza ajena y desacreditar así la espiritualidad adolescente.

El respeto con que LPS aborda el mal gusto adolescente es probablemente la causa de la tremenda diferencia, en cuanto a la recepción estética, de la obra del colectivo respecto a la de los artistas anteriormente citados y sobre todo se hace patente en la comparación con uno en especial, Paul McCarthy. En efecto, LPS y McCarthy tienen en común ciertas piezas cuyos pueriles argumentos coinciden plenamente. Ambos artistas emplean el recurso de presentar personajes infantiles, algunas veces hasta los mismos (Papa Noel y Pinocho, por ejemplo), para desarrollar argumentos que podríamos calificar de bromas iconoclastas que retratan el mal gusto infantil. Así el Papá Noel de Libres Para Siempre está borracho y el de McCarthy se mancha de chocolate que parece excremento, la nariz del Pinocho del norteamericano es un embudo mientras que la de

²⁸ En el siguiente apartado de este trabajo se narra como LPS se autorretrata como chinos, socialistas o dinosaurios, jugando con la definición de su propia raza e identidad.



Figura 88. LPS, *Caperucita potando*, 1990. Acrílico sobre cartón, 35 x 50 cm.



Figura 89. LPS, *El único pinocho que ilumina es el que arde*, 2001.
Performance /animación flash proyectada.



Figura 90. Paul McCarthy, *Pinocchio Pipenose Household dilemma*, 1994.
Performance/video/instalación

Libres es una vela que gotea cera en lugar de mocos (figs. 89- 90).²⁹

Así que, buscando los medios estéticos para facilitar el testimonio adolescente, Libres Para Siempre y McCarthy emplean estrategias representativas que coinciden con las de momentos clave del arte expresionista. Por ejemplo, ya no confían, ni les interesa siquiera, la representación de lo real mediante una retórica realista, de ahí que, en su caso, aparezcan los personajes de ficción en un mundo imaginario de aspecto realista lo que produce una monstruosidad semántica y no una mimesis y, como los expresionistas, también creen que la indignación, la vergüenza, la náusea se pueden representar lo que implica que la representación ya no concierne a los objetos sino más bien a los testimonios que ofrecen los testigos. Dicha problematización se desarrolla sobre la base de dos consignas importantes que pueden ser vistas como excluyentes y que el artista Otto Dix expone tras la guerra así: "Lo que hay que hacer es ver las cosas tal como son...La indignación es algo que se puede pintar".³⁰ Y aunque Libres y McCarthy crean con Dix que es posible representar sentimientos adolescentes (como la vergüenza, el asco o la atracción por la pornografía) contemplando a un tiempo su aspecto real (lo que implica una común estrategia simbólica bastante original, y eso sin tener en cuenta el hecho objetivo de que los asuntos llegan a ser idénticos) existe una discrepancia en el tratamiento del tema del mal gusto adolescente que justifica la diferencia estética entre la obra de ambos.

Un ejemplo muy claro, y que ilustra de manera evidente la dispar reacción estética que suscitan LPS y McCarthy, se manifiesta a través de la comparación del cuadro *Blancanieves cagando en la nieve* (1990)³¹ de Libres Para Siempre, con la instalación y *performance* sobre el personaje de Heidi que presentaron McCarthy y Kelley en el 92 en Austria (figs. 91-92).³² El cuadro de los primeros representa a una Blancanieves estilo Walt Disney a punto de ser sorprendida cagando en la nieve por un esquiador que baja de las montañas del fondo. Lo bochornoso en este cuadrillo no es lo que hace Blancanieves sino lo que le va a pasar pues ella no ha visto al esquiador que se acerca por detrás. Por su parte una instantánea del *performance* de McCarthy y Kelley muestra a dos personajes disfrazados con caretas, un anciano (el abuelo) y una niña con trenzas (Heidi) que recolectan el chorizo que produce el trasero de un muñeco. En ambas obras aparecen el entorno alpino (en el caso de la instalación representado por una cabaña de madera muy montañera que simula el lugar donde vivían Heidi y su

²⁹ Fotografías de las acciones de McCarthy en el catálogo, *Paul McCarthy*, editado por el New Museum of Contemporary Art, New York, en asociación con la editorial alemana Hatje Cantz Publishers, Nueva York, 2001.

Sobre Papá Noel: *Tokyo Santa*, Tokio Koyama Gallery, Tokio, Japón, 1996, p.190-3 y *Santa Chocolate Shop*, Los Angeles, USA, 1997, p.194-201

Con Pinocho como protagonista: *Pinocchio Pinenose Household dilemma*, Villa Ason, Niza, Francia, 1994, p.174-7

Libres Para Siempre muestra a su Papá Noel en la lona titulada *Bolingo* y en el entorno virtual de igual nombre realizados para la instalación electrónica *No hay Nadie*, Art futura, Madrid, 1997.

El Pinocho de LPS se mostró en el *happening* y el vídeo titulados *El único Pinocho que ilumina es el que arde*, para el Festival de Performances, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2001 y en el festival de vídeo 143 Delicias, Madrid, 2002.

³⁰ Cita de Vittoria Borsò en su artículo *La invisibilidad de lo real* donde trata de descifrar la poética de los expresionismos.

Vittoria Borsò, "La invisibilidad de lo real", en volumen 10 de la revista *Sileno* titulado *Expresionismos*, Madrid, 2001, p.50-60.

³¹ Libres Para Siempre, *Blancanieves cagando en la nieve*, Estrujenbank, Madrid, 1990.

³² Fotografías de esta acción en el catálogo dedicado a Paul McCarthy, op. cit., p.162-165



Figura 91. LPS, *Blancanieves*, 1990.
 Acrílico sobre lienzo, 40 x 56 cm.



Figura 92. Paul McCarthy y Mike Kelley, *Heidi*, 1992.
 Performance/vídeo/instalación

abuelo), una inocente muchachita de novela y el excremento. Se coincide también en el recurso de la asociación verbal, una se desprende del nombre de Blancanieves y lleva al colectivo español a representar la sucia escena sobre la nieve pura, mientras que la interpretación literal del parentesco semántico y formal entre los iconos chorizo (embutido) y chorizo (deposición) conduce a los americanos a la explícita representación del objeto motor del chiste, el embutido que remite a desecho orgánico. Pero mientras el grupo español se limita a construir mediante estos elementos una escena ridícula y hasta graciosamente ñoña, los norteamericanos emplean similar iconografía para desarrollar y escenificar pornográficamente una escena que produce una risa horrorizada por el asco.

Y por último, pese a la diferencia fundamental que existe en cuanto a la representación de la figura del elemento asqueroso y su importancia narrativa o argumental, también ambos grupos de artistas coinciden en el afán de retratar metafóricamente el ser adolescente a través de los, a menudo buscados, sentimientos de vergüenza y náusea.

La diferencia que reside entre estos profesionales del mal gusto y LPS es estética y política. Estéticamente lo asqueroso es la expresión adecuada para señalar un ideal de belleza cultural y artístico caduco. McCarthy, Kelley y también Empresa eligen la representación adolescente de la náusea para decir que la belleza está en otra parte, allí donde los adultos cultos, las personas de gusto y los críticos de arte no pueden ni siquiera imaginar. Su obra representa efectivamente el poder subversivo que subyace tras el motivo infantil ligado a la presentación de lo nauseabundo. El punto de vista del adolescente, su gusto por la escatología les sirve para dar forma a su crítica social, a su deseo de moralizar a través del acto de escandalizar al espectador.

Políticamente, LPS no obedece tampoco a la consigna vanguardista, "La cultura es política", que impregnó de espíritu revolucionario, por ejemplo, la obra de los artistas de la Costa Oeste y Estrujenbank que en los 90 buscaron paradigmas de lucha en el mal gusto del adolescente o del paleta alcohólico, respectivamente.

En el caso de Libres, este paradigma del asco resulta extremadamente humilde. Su única función retórica parece ser la de establecer un árbol genealógico de ámbito local. Un árbol que, en cuanto a la tarea de mostrar las posibilidades semánticas de tal clase de representación, es pragmáticamente inútil.³³ Parece que el grupo aspira a establecer una relación significativa solamente con las otras cosas y personajes que aparecen en sus obras, como la sangre presente en el cuadro de las niñas pugilistas, el atuendo casero de la superheroína o las telas de *Do be do be do*. Semejante método de representación incita a interpretar la broma escatológica de Blancanieves desde el conocimiento de la obra del colectivo.³⁴

³³ El radical adolescente avergonzado que Empresa construye mediante las campañas Gccig, por ejemplo, aspira a la validez universal lo mismo que el paleta superlativamente ajeno al mundo del arte de Estrujenbank, que sin duda ofrece una mirada útil para comentar muchas tradiciones españolas.

³⁴ En este punto nos consideramos influidos por el método que empleara el historiador Ángel González en el análisis temático de la obra de ciertos pintores de la vanguardia interesados concretamente en la definición de lo español. Una técnica que el profesor desarrolló, por ejemplo, en el curso de doctorado del año 1991 celebrado en la Facultad de Historia de la Universidad Complutense de Madrid, titulado "La noche española" donde se analizaba el motivo de lo español en la obra de artistas como Dalí, Picabia o Bataille. Existe un ensayo titulado precisamente "La noche española" que recoge estas conclusiones publicado en *el Resto*. La técnica consiste en considerar que los motivos que aparecen esporádicamente en la obra de los artistas plásticos o de los escritores remiten fundamentalmente a la propia obra del artista en cuestión que se desarrolla así con el concurso de varios cuadros o libros de asuntos

Así, en el caso de LPS, el motivo de los genitales y los excrementos de Blancanieves se separan del objeto asqueroso o pornográfico para interesarse en la representación de otra cosa, un ambiente característico, el de los niños que pasan a la pubertad. Púberes que son retratados por las elucubraciones de su imaginación neta que les lleva a imaginar atributos sexuales para los personajes del cuento que escuchaban arrobados en su infancia, lo mismo que son dados a representar mediante sus dibujos estereotipados su papel sexual, como narra Kelley con agudeza en su díptico titulado *Male and Female* (1984) (fig. 93). Así por ejemplo, la parte del dibujo que presenta una fantasía barroca poblada de calaveras, espadas y serpientes corresponde claramente al varón de esta edad mientras que el dibujo de línea clara donde aparecen la casita de chimenea humeante, el sol, las flores y las mariposas corresponde al ámbito femenino.

El talante de implicación con sus motivos, la manía del retrato literal nos conduce a afirmar que Libres Para Siempre está exclusivamente centrado en la figura del adolescente. Por eso, la figura pornográfica de Blancanieves con la falda levantada y cagando en la nieve no representa ni el sexo, ni la mierda escandalosas tan útiles para McCarthy. Libres Para Siempre adopta una mirada genuinamente púber e imagina que lo que engancha al adolescente de las representaciones pornográficas es precisamente la confianza, el valor, la falta total de vergüenza, la comodidad y la sinceridad genuina que parecen sentir los protagonistas. La franqueza que permite a Blancanieves contarle al mundo, al esquiador, por ejemplo: "Sí, es caca sobre la nieve. Puedo hacer esto cuando me venga en gana. Y no me importa el aspecto que tengo (es totalmente Walt Disney). Ni lo que vosotros penséis". Al insultarse a sí misma Blancanieves está insultando al mundo. Y aunque el púber sabe que ella no lo está pasando precisamente bien, su capacidad de sonreír y mantener el tipo le resulta admirable, le apacigua. Esa fascinación hacia las pornografías que escandalizan al adulto y que tanto atraen al adolescente vergonzoso es lo que LPS busca en su representación.

Estos motivos son entonces una fuente sutil de placer y no de crítica. Libres Para Siempre no se dirige al espectador adulto bajo la coacción que suponen estrategias como las empleadas por Empresa para representar al adolescente resentido a través de la campaña publicitaria,³⁵ la blasfemia,³⁶ la amenaza³⁷ o la calumnia²⁷. La broma tampoco produce la risa histérica o la sonrisa de suficiencia con que es adecuado mirar las *performances* o las instalaciones de McCarthy. No se puede decir que Blancanieves conecte con lo siniestro del cuento para establecer una lectura psicoanalítica. Más enjundioso para el analista resultaría el motivo que vamos a analizar

aparentemente dispares. Así la respuesta a la pregunta de porqué aparecen, por ejemplo, mujeres españolas en la obra de Picabia, está en la obra de Picabia y no hay manera de interpretar su función representativa fuera de la relación de familiaridad que se establece con otras cosas y momentos que aparecen en la obra de éste.

Ángel González, "La noche española", en *el Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000

³⁵ Carteles con la cabecera GCCIG, sobre todo el que representa a una joven desnuda en un cuartel (fig. 97, p. 250)

³⁶ *Collage* de personajes psicodélicos realizando el acto sexual en una catedral gótica Empresa, *Callos de la Casa*, Estrujenbank, Madrid, 1990. Un detalle aparece en "La aldea del éxtasis", *Ajoblanco*, N° 31, marzo 1991.

³⁷ Empresa, *El terror es ahora mi forma de ser*, Cambio de Sentido, Cinco Casas, Ciudad Real, 1991.

²⁷ Fotografía manipulada publicada en "La aldea del éxtasis" (*Ajoblanco* 91), donde se ve a un hombre encapuchado que suplanta a Jeff Koons para violar a su mujer, Cicciolina, mientras que ella, engañada (está mirando a la cámara y no ha visto la transformación), se ofrece sonriente.

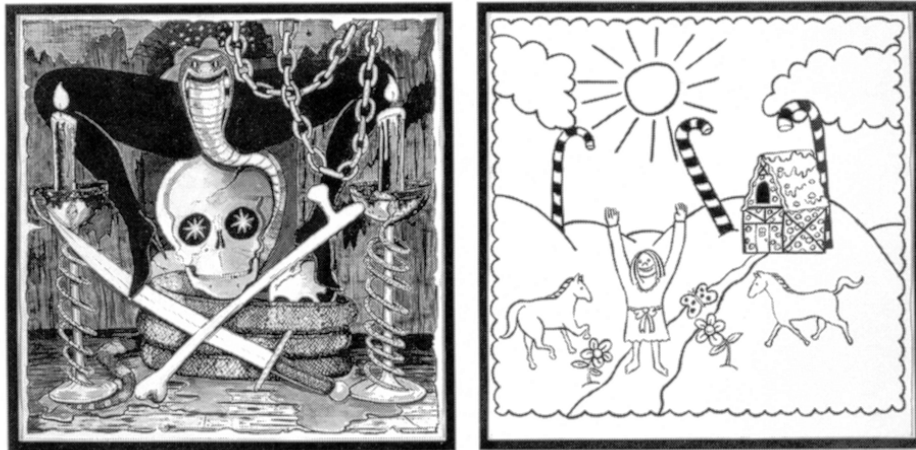


Figura 93. Mike Kelley, *Male/Female*, 1989.

seguidamente, donde LPS se interna en el mundo de la ciencia-ficción en su búsqueda de estrategias que hagan las representaciones del cuerpo un asunto más tolerante con lo humano y concretamente con el periodo vital de la adolescencia.

Cuerpo y ciencia-ficción

Partiendo de su obstinada implicación con el gusto del adolescente, fascinado por ejemplo por los motivos sexuales o escatológicos, el equipo se desliza hacia un terreno cada vez más psicológico y menos "representable" como es el talante cotidiano del quinceañero, sus depresiones, su fascinación por la anarquía, sus ataques de vaguería y dejadez nihilistas, actitudes que trasladadas al terreno del arte, han generado, en la Norteamérica Neopop de los 90, el *slack art* ("arte descuidado"). A la estética *slack* se adscriben materialmente, por ejemplo: la instalación *Justos por pecadores. Cubismo terminal* del Ojo Atómico, el trabajo con medios caseros de Preiswert, la apariencia chapucera de los cuadros de Estrujenbank y los abarrotados *collages* de Empresa, pero, con mucha frecuencia, Libres Para Siempre hace de dicho "descuido" un tema en sí mismo. Este es el caso del retrato de la chica en *Debuten Spark*, que ya analizamos en el capítulo dedicado al feminismo, o el presente en la pieza *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña* (1997-1998),³⁸ que vamos a tratar ahora (fig. 94).

Allí aparecen unas mujeres gigantes con la cabeza muy pequeña. Sus cuerpos negros llevan unos luminosos logotipos de la A de anarquía que, en este caso, desvelan su pertenencia a una raza en extinción.³⁹ Por eso se ven obligadas a defender, a la desesperada, la isla donde viven del ataque de varios escuadrones de cazas a los que arrojan gigantescas piedras. La escena recuerda al pobre King Kong en lo alto del Empire State, "mientras tanto",⁴⁰ vemos largas y lúgubres filas de mujeres que trepan por un volcán que corona la isla. Son una procesión de refugiadas que, como lemmings, fueran a suicidarse.

Tal vez esas mujeres son fruto de un experimento fallido sobre *cyborgs* y por eso han quedado con la cabeza reducida y el corazón grande y deben ser exterminadas. Una lacrimógena pesadilla que responde al trágico estereotipo del androide (pensemos en los de Blade Runner) destinado a desaparecer. Todo un clásico del género de ciencia-ficción, como los atribulados *cyborgs* femeninos que sufren una sexualidad en entredicho en las películas japonesas de animación.⁴¹ Así que, en última instancia, la

³⁸ LPS, *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña*, póster (170x90cm) presentado en el marco de FestiMad, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1997 y en forma de diaporama para *Ex*, Facultad de Bellas Artes de Madrid, 1998.

³⁹ El personaje principal, la mujer con la cabeza pequeña con el logotipo de Anarquía sobre el cuerpo, aparece en otras dos impresiones digitales del grupo: *Despacho de Dios* y *Koji Kabuto*. LPS, *No hay nadie*, Art futura, Madrid, 1997.

⁴⁰ Esta leyenda clásica del cómic que narrativamente equivale al *flash bak* del cine o al "continuará" del folletín de aventuras resulta adecuada para explicar la conexión entre las dos escenas principales que desarrolla la imagen.

⁴¹ Estos *cyborgs* que aparecen en las películas japonesas de animación son descritos por Antonia Levi: "Cyborg. A human being whose body has been taken over in whole or in part by electro-mechanical devices; a bionic man or woman. *Cyborgs* are quite common in anime, particularly female *cyborgs*". Antonia Levi, *Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation*, Poen Court Chicago, Illinois, 1996.

Sobre el tema de los *cyborgs* y el arte, el grupo malagueño Awacs ha editado unos cd's titulados *Desalmados 2.0* (1999) y *Desalmados 2.1* (2000)



Figura 94. LPS, *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña*, 1997.
Impresión digital, 160 x 80 cm.

pieza *La isla de las mujeres de la cabeza pequeña* puede ser vista como una elaborada fábula que contiene los temas de moda sobre el cuerpo en los 90:

"Androides, anorexia, autopsia, biónica, *body art*, *body building*, bulimia, canibalismo, cirugía plástica, clonación, culturismo, *cyborgs*, esteroides, extensiones, *freaks*, *gore*, implantes, injertos, maniquís, mutantes, mutilaciones, *piercing*, sadomasoquismo, *serial killing*, *snuff*, *top models*, transexualismo, trasplantes, vigorexia, zombies".⁴²

Pero desde una óptica *slack* lo que se presenta aquí, bajo la situación desesperada de las chicas, es una ejemplar mente adolescente por donde se filtra la anarquía "pero nunca llega a hervir". Es la divagación fantasiosa de un adolescente deprimido cualquiera, que puede estar pasando por una época de exámenes por ejemplo, y entonces imagina una situación como la que nos ocupa: dantesca y cargada de autoconmiseración, una escena que más que anárquica resulta narcisista. Así pues, *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña* difunde, más que una estética *slack*, un setirse *slack*, una manera pueril y cuentista de narrar los temas políticos del cuerpo y la identidad (no hay que olvidar que se trata de una fábula de ciencia-ficción).

En este punto, tratamos de averiguar qué tienen en común, según Libres Para Siempre, géneros tan dispares como la pornografía y la ciencia-ficción, que sirven para "narrar el cuerpo" de los 90 de manera más bien chistosa.⁴³ Lo que Libres Para Siempre destaca a partir de unos géneros tan cercanos al universo adolescente es el mecanismo adulto para elaborar fantasías que retraten un mundo, en cierto modo, hospitalario.

Idéntica postura adopta Estrujenbank cuando compone cuadros, como los expuestos en la galería Buades en la muestra "*En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*" (1989). En uno de ellos aparecen los siguientes elementos: una flor blanca pintada, una fotografía en blanco y negro de Franco de uniforme firmando un documento oficial y otra, ésta en color, de dos de los protagonistas de la película de ciencia-ficción *Star Trek* (fig. 95). Otro cuadro de la misma exposición muestra un lienzo con una especie de mapa económico del extrarradio de Madrid, el *Jocker* (un personaje central en el cómic de ciencia-ficción, *Batman*) y una fotografía de Sofía Loren en actitud provocativa (fig. 96).

Estos cuadros revelan cómo la dictadura política, la economía injusta y la identidad española inutilizada no pueden, en el terreno de la moral estrujenbanquiana, con las modestas pretensiones que ciencia-ficción, pornografía y flores blancas llevan a cabo con el fin de hacer este mundo más habitable. La posdata política de las piezas de esta exposición consiste en afirmar: "Realmente, ¿quién gobierna este loco país? No creo que sean estas sabandijas". Como tales aparecen los aviones que acosan a las mujeres anarquistas en el póster de LPS.

⁴² Pequeño diccionario sobre el cuerpo de los 90 elaborado por Ibáñez en *Pop Control*, op, cit., p. 38

⁴³ Igualmente burlona resulta la pornografía vista desde la óptica de artistas feministas de los 90 como Nicole Eisenman, las mencionadas Morgana y Elena Blasco o Sara Lucas. Esta última en *Fucked*, 1995, por ejemplo, representa la cara-cuerpo femeninos mediante huevos fritos (que simulan pechos y ojos) y perritos calientes (colocados sobre una mesa para parecer sexo y boca). También la ciencia-ficción se tiñe de juego, por ejemplo, en la saltarina pieza *Normapaths* (1995) donde las jóvenes hermanas británicas Jane y Louise Wilson aparecen disfrazadas de superheroinas, como las españolas *Splahs*, *Centella* y *Su puta madre* que presentaron su corto en el festival de vídeo 143 Delicias, 2002.



Figura 95. Estrujenbank, Sin título, 1989.
Técnica mixta, 89 x 107 cm.

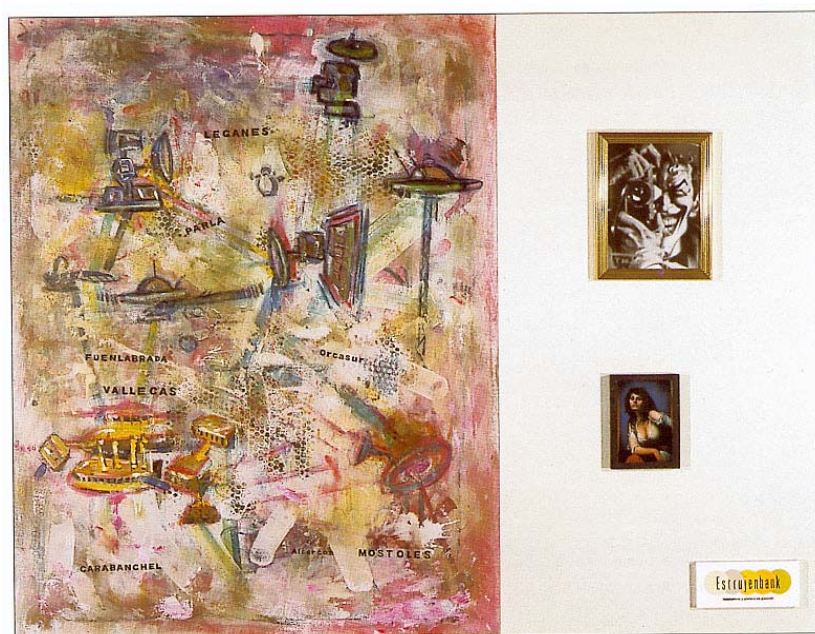


Figura 96. Estrujenbank, Sin título, 1989.
Técnica mixta, 117 x 153 cm.

Empresa trabaja también con ambos géneros y desde una óptica claramente adolescente y política. Por ejemplo, en una pieza sonora recogen las historias que diversas personas humildes contaron por la radio sobre sus experiencias al haber sido abducidas por extraterrestres para ser obligados a mantener relaciones sexuales con ellos.

Posteriormente este material se intercaló y se modeló para alcanzar el formato de la joven música *techno*. Este *kitsch* experimento sonoro fue presentado en una exposición de Libres Para Siempre en Estrujenbank de tema discoteca y focos, titulada *¿Donde está mi ropa cómo llegué aquí?* (1990). También aborda este tema la péfida relación que Empresa establece, en un cuadro que se analizará después, entre astronautas soviéticos y homosexualidad. Incluso la pornografía más explícita, como la exhibida a través de dos carteles de GCCIG, donde se ve, por ejemplo, como dos artistas del porno, uno blanco y otro negro, se chupan a sí mismos el pene, está tratada con el tono exagerado, malicioso, competitivo y mítico con que la adolescencia afronta el tema del cuerpo y la sexualidad (ver fig. 30, p. 131).

Finalmente, la mezcla de admiración por el poder ridiculizador de la exageración infantil, por un lado, y al mismo tiempo la confianza que sienten los adolescentes por las posibilidades de felicidad y utopía que subyace tras el discurso tecnocientífico, por otro, sitúa a Libres Para Siempre, junto al resto de los colectivos a examen, en la senda de los que intentan hacer un arte comprometido con su sociedad, sin caer en el desaliento paralizante por el estado de cosas.

- Empresa. El adolescente, fuente de contrariedad

Estética adolescente: violencia y abusos sexuales

Uno de los carteles que editó Empresa a principios de los 90 para promocionar su GCCIG (Galería Consulting Cuerpo de Inteligencia y Gestión) muestra a una adolescente desnuda sentada a horcajadas sobre un banco de madera. Es muy rubia, va peinada con unas coletitas que resaltan su aspecto infantil y lleva un gorrito de soldado y una pañoleta anudada al cuello. El banco está en un parque y el sol, que penetra entre las hojas de los árboles, deja, sobre su piel, esas manchas de luz que tan bien captó Renoir en sus lienzos. Zonas claras que a su vez se confunden con otra clase de blancura que aparece en determinadas zonas del cuerpo de la chiquilla: aquellas que no se tostaron en verano por haber estado protegidas por un bikini (fig. 97).

La foto de la joven alude al ambiente cuartelario (la gorrita es del color caqui de los uniformes del ejército de tierra y la pañoleta anudada al cuello presenta los colores de la bandera española) pero también podría ser que estuviese en un campamento de verano, como sugieren el sol impresionista y las marcas del bañador. En cualquier caso, ambos entornos remiten vagamente a un contexto educativo y a una arquitectura de barracones de madera y tiendas de campaña donde no resultan tan raros los abusos como los que narra Kelley en sus series de recortes de prensa manipulados titulados *Timeless/Autorless*, 1995 ("Intemporal / anónima") (fig. 98).

Antes de analizar las coincidencias temáticas entre los falsos carteles de Empresa y estos pseudorecortes de prensa, conviene señalar su similitud material. Es decir, tanto los españoles como el americano aprovechan un modelo, una maqueta previamente establecida (cartel publicitario institucional, del tipo de los que anuncian un evento y portada de periódico, respectivamente) que rellenan con fotos y textos que nada tienen que ver con lo que es habitual encontrar en semejantes formatos. Así, Empresa utiliza imágenes escatológicas, pornográficas o simplemente desagradables y las acompaña de una cabecera que corresponde a unas falsas siglas, pues no existe ninguna *Galería Consulting Cuerpo de Inteligencia y Gestión*. Mientras que Kelley introduce textos que narran confesiones inventadas que siempre son pornográficas o exageradamente impúdicas y emplea para ilustrarlos incongruentes fotografías de actividades extraescolares, unas veces alegres, otras patéticas y siempre algo carnavalescas.

La clase de imágenes que puebla los carteles de Empresa demuestra una habilidad iconográfica que entronca con la capacidad de Mike Kelley para desarrollar una sensibilidad adolescente que le permite burlarse de los valores establecidos y convierte al colectivo español en un experto en producir auténticas perlas contra ciertos planteamientos excesivamente condescendientes con la doctrina de la corrección política.¹

¹ Ángel San José, uno de los miembros de Empresa, afirma, sobre esta cuestión, en un artículo que el grupo publicó en el periódico El Sol: "Nosotros, cuando decimos que somos gente de centro derecha, entre otras cosas, nos estamos riendo de los tópicos progresistas que inflan nuestra sociedad, y el arte es un reflejo de ello. Jugamos al máximo con la ambigüedad. Pretendemos mantener posturas abiertas, no dar sermones morales." Empresa, "La resurrección del arte radical", *El Sol*, martes, 30 de octubre de 1990.



Figura 97. Empresa, Sin título, 1990-92.
Fotocopia color 60 x 29 cm.

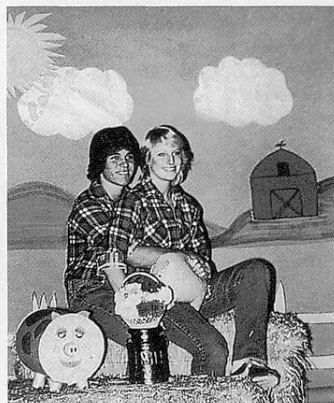
THE ANN ARBOR NEWS

At first, they just slapped me around while taking turns riding my bike up and down the river bank. It was obvious they had no interest in stealing my bike, for they took every opportunity to run it into rocks and potholes until the frame was dented, the paint scraped off, and the wheels bent. Then they removed the seat from the bicycle and forced me to ride the damaged vehicle up and down the alley. They found this pathetic parade hilariously amusing. Because the bicycle wheels were so bent, and the surface of the alley so irregular, the seat shaft painfully poked me in the anus as I peddled. One of the despicable bullies then got the idea that I should perform this same trick "bare-assed." Their squeals of laughter intensified as they saw the increased pain on my face. The metal shaft bounced repeatedly against my naked tender orifice until blood began to drip down and spray off the spokes of the wheels. Tiring of this game, they broke into two groups; one stomped my bike to pieces, while the other kicked me about the head and genitals until I was a bruised and bloody mess. I thought I was dead, but they were far from finished with me. No, they were not interested in destroying me, they wanted to destroy my faith.



One of the two groups dragged me naked several blocks to a garage "club house" behind an abandoned house. Above the door was a crude sign that read "No girls allowed," and the interior was decorated with strangled cats hung from the rafters. The other group left with my wallet. When they returned, several hours later, one of them was carrying a small portable cassette recorder that I recognized as my own. The rest were carrying other objects of value taken from my home. They had used my school ID card to find my residential address and, using my own key, they had broken into and burgled my parent's house. Besides the standard items easily saleable on the street, they had stolen some religious articles. These were worth nothing monetarily; they had been taken only to defile. One of these objects was a ceramic statue, much loved by my mother, of the Virgin Mary. This, they took turns "shitting" on while forcing me to watch the despicable act. All the while they snickered about the "lie" of Christ's virgin birth. "The Virgin wasn't a virgin and neither are you," one of them snarled. He then sadistically "popped my butt cherry," as he called it, with the sacred statue.

Then came the most cruel twist of the knife. Turning me back over, they shoved my cassette player into my face and turned it on. Out of it came the unmistakable sound of my dog, Duke, whining in agony. With his face right in mine, one of the louts spat: "We've got your little dog, you fuck, and if you ever want to see him alive, you'll do something for us." I was beyond caring if



I lived any longer, in fact I was hoping for death, but the sound of my dog's torture was unbearable. I was willing to agree to anything to prevent any mistreatment of my beloved Duke. The boys then produced a schedule of Catholic masses from my church. Another of them spoke: "We picked this up at your house. And look, there's a service tonight! We're going to fix you up pretty, and you're going to go and bring us back a host." I did not argue.

Stuffed into some fresh clothes, I was escorted to my church. The bells were tolling signaling the beginning of mass. In the pews, on each side of me, was one of my tormentors. Throughout the service, the cries of Duke preyed on my mind. Sickened as I was by what I was about to do, I

felt Jesus would understand, would approve of any act that saved the life of one of his beautiful creatures. When it came time for communion, I knelt before the altar and received into my mouth the wafer of bread that is also the body of Christ. I did not swallow. Immediately, upon my return to my seat, I was led outside. I was then compelled to spit the precious host into the waiting hand of one of the monsters.

Back at the "club house," the real horror began. Faced with the perversions being acted out, I regretted my decision to follow my captor's orders. I would have rather died, seen my dog's death, even my parent's death, than the atrocities performed on the body of Christ that I was forced to witness that day. First, the entire gang had a "circle jerk," ejaculating en masse onto the host, an activity they sickeningly dubbed "cum on the cookie." Then, they took turns masturbating onto our Lord in another game called "Oreo," which called for me to suck the "cream" off of the host after each perverted act. Then they would flush the wafer out of my mouth by urinating into it as a group. The defilements escalated. I was forced to suck the host out of the anus of every one of them, one after another. Then they each took a turn pushing the host deep into my rear end by sodomizing me. Then they caused me to defecate our Lord out by giving me a Coca Cola enema, first shaking, then inserting the exploding bottle into my rectum. They repeated this action again and again until my sphincter was so loosened it ceased to give them pleasure. An old yardstick, the full thirty-six inches, was inserted into my rectum, then turned sideways. The ruler was rotated like a propeller, stretching my anal muscles beyond the point of contraction. When the ruler was removed my sphincter hung to my knees like a deflated inner tube.



Figura 98. Mike Kelley, *Timeless/Authorless*, 1995.
Fotografías en blanco y negro sobre maquetas de periódicos escolares.

Efectivamente, Empresa fabrica campañas de carteles que fomentan el culto a la violencia sectaria quinceañera (el cartel que nos ocupa es una muestra que forma parte de una de ellas). Abraza el gusto por lo pornográfico y escatológico como demuestran las cientos de fotocopias plastificadas dedicadas a imágenes médicas de terribles enfermedades de la piel que el grupo ponía a la venta en sus exposiciones. También distribuye habitualmente camisetas (prenda juvenil por excelencia) donde se hace referencia a populares mitos absurdos que relacionan drogas, sexo y música Rap con violencia extrema (ver fig. 31, p. 133).

A partir de estos y similares argumentos, se configura la triste figura de la pandilla de brutos, pegones o violadores, que se adivina tras el cartel de Gccig. Un motivo que ha sido frecuentemente retratado por el cine americano de los 60 pero que reina, aún más si cabe, en el juvenil imaginario pop² de los 90 inundado de manga violento y *gore*. Y es que no resulta nada raro el hecho de que ciertas situaciones de abuso, como la insinuada por Empresa en este cartel, transcurran en entornos educativos o infantiles: colegios de internos, excursiones de *boy-scouts*, sectas, cuarteles etcétera. Incluso forman parte de las fantasías sexuales clásicas que la industria pornográfica explota sin pudor. Por ejemplo, las imágenes infantiles de estética manga y sus famosas colegialas inundan la oferta pornográfica de Internet a la que alude, por ejemplo, LPS en *No hay nadie*.

El espíritu gregario del adolescente, no casa mal con la pasión cegadora del *hooligan* más cerril como manifestó Empresa a través de las piezas que realizó para el catálogo de LPS, *El Demon-nio Drojo*. Aquí, bajo la marca *Lost in Time* y el logotipo de un balón de fútbol, aparecen dos imágenes: el detalle de una jugada de fútbol y la figura de un monje oriental, todo presidido por el esforzado eslogan: "*Guerra psicológica en vísperas de la final*" (fig. 99). Lema muy del gusto adolescente, tan dado a mitificar los logros deportivos, e incluso los académicos, como demuestra el hecho de que cientos de películas para adolescentes contengan largos *flashbaks* donde se ve al o los protagonistas estudiando, o entrenando, hasta que llega la confrontación final. A este gusto por el instante competitivo alude el eslogan de LPS "*Esto es un infierno*" y también al miedo y a la violencia latentes en el entorno escolar.

En ese mismo catálogo podemos encontrar otros dos anuncios de mentalidad escolar: "*Tenemos la sustancia que disuelve todas tus dudas*" (ilustrado por un torso masculino cubierto de pelo que luce un colgante en forma de colmillo, todo muy macarra) (fig. 99) y "*No T confundas colega, podemos darte un susto*" (donde aparece un ovni de serie B, es decir, un genuino platillo volante).³ En esta peculiar publicidad no aparece ningún adolescente pero sí los valores que les son propios. Parecida inspiración guía la polémica campaña llevada a cabo en Sevilla por Estrujenbank, *I love Analfabetismo*, donde se reivindica la idiosincrasia del analfabeto como talismán ético y estético (ver fig. 15, p.105).

Traumas

La niña del colectivo Empresa demuestra la naturaleza mercantil de la infancia y señala directamente a los perturbados sexuales que transforman esta afirmación en un hecho

² A esta incomprensible atracción popular por los psicópatas está dedicado, por ejemplo, el telón de los niños asesinos de Preiswert.

³ Este anuncio finalmente no aparece en la publicación.



Figura 99. Empresa, en *El Demon-nio Drojo*, LPS, 1995.

cruel o ridículo.⁴ Igualmente, los entornos gregarios, más o menos escolares, son retratados por el colectivo como lugares donde se desarrollan las específicas formas de abuso entre púberes. Así, contra las instituciones, como la educativa, se practica el insulto, y, entre iguales, se aplica la violencia que ejerce el fuerte sobre el débil para afirmarse. Los asesinatos cometidos por niños como el que retrata Preiswert son una manifestación extrema del ejercicio de este poder, de este loco afán por dominar el patio.

Lo curioso es que Empresa no se pone incondicionalmente del lado de las víctimas a las que retrata. Digamos que los corderos infantiles, como la niña del cuartel, no están del todo indefensos. Se podría decir de ella que mantiene un punto firme y calmo en el centro del torbellino, opone una particular inmovilidad en el corazón del vértigo. Ese eje central, sobre el que se asienta la resistencia de esta víctima y que le proporciona la fuerza suficiente como para transformarse en verdugo, es la fe. Pero no la fe en un Dios medieval si no la fe en la sociedad actual. Todo su poder se asienta en la capacidad del ciudadano moderno, incluso del niño y del adolescente modernos, para integrarse en la masa. De hecho la niña es una estrella mediática que protagoniza una campaña de carteles. De manera que aunque vive en un mundo casi medieval o dostoiévskiano, donde reina la sumisión a las aristocracias religiosa o militar, representa al ciudadano corriente que, simplemente por el hecho de estar trasplantado en un entorno de poder corrompido, funciona como un insulto acusador.⁵ Así, esta niña resulta un despiadado verdugo moral del poder establecido.

Podríamos encontrar una prueba más de la fascinación que ejerce el universo adolescente en Empresa en el uso de estrategias propias del folletín, un género muy desarrollado en los 90, para consumo de un público de mentalidad quinceañera. La técnica folletinesca consiste en presentar todo muy negro para crear un suspense muy tenso, casi siempre fruto de un enfoque maniqueo, donde los buenos sufren muchísimo a manos de los perversos, pero que al final se resuelve en un final feliz, como el grupo insinúa cuando hace aparece en escena la inhumana capacidad de la víctima para rehacerse y sobrevivir públicamente a su cruel peripecia. Así que el empleo de este género, sirve para criticar la confusión o incluso la hipocresía social respecto al tema de

⁴ Es el caso de los personajes grotescos que encarna el director y actor español, Santiago Segura, en sus cortos: *Perturbado* y *Evilio*, ambos realizados en el estudio de LPS en los 90. También su personaje posterior, *Torrente*, es un obseso sexual.

⁵ Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo* cita y refuta la opinión de Ernesto Ferrero que pretende actualizar la corriente decadentista mediante afirmaciones como la que sigue sobre el personaje de Gilles de Rais, al que ha dedicado un libro: "Rais parece formar parte de la categoría de los asesinos por angustia existencial, por "aburrimiento", típica del siglo XX; es el eterno adolescente en crisis de identidad que necesita un gesto de violencia para afirmarse" (p. 26). Praz es partidario de vincularlo más bien al ámbito enfermizo de los personajes de Dostoyevski: "Y la suprema voluptuosidad sádica será, en efecto, el remordimiento y la expiación: desde Gilles de Rais a Dostoyevski, la parábola del vicio ha sido siempre la misma." (p.200) "Para darnos cuenta de la inversión de papeles que se manifestó en Gilles de Rais durante su proceso, es necesario tener presente que es contemporáneo de personajes cuyo comportamiento se hace inexplicable para el mundo moderno. El mundo de Gilles de Rais es el de Juliano el Hospitalario, quien después de haber hecho matanzas de animales y haber asesinado a sus propios padres se hace penitente" Praz continúa explicando la motivación religiosa de las acciones de un personaje medieval como es Gilles de Rais, para finalmente preguntarse: "¿Representaba un papel? ¿Representaba a los personajes de Dostoyevski, aquellos rusos cuya psicología era mucho más cercana al hombre del medioevo que a la nuestra?"

Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado Barcelona, 1999, p.573-4

la violencia que hasta ha ideado un mecanismo de estetización de la misma muy del gusto de niños y adolescentes.⁶

Metapublicidad en los 90

Uno de los temas fundamentales, que subyace tras el cartel de la niña, es el de la publicidad. No en vano ésta sirve para anunciar una empresa cuyas siglas son GCCIG (*Galería Consulting Cuerpo de Inteligencia y Gestión*). El tema de los medios de comunicación de masas también está presente en las publicaciones intervenidas por Mike Kelley como *Timeless-Autorless*, pero la referencia tiene una menor relevancia significativa que en los carteles de Empresa, simplemente porque los periódicos remaquetados por Kelley no buscan una distribución real.

El hecho de que los carteles de Empresa fuesen pegados masivamente en el barrio de Chueca por las calles donde se ubican las principales galerías de Madrid pone de manifiesto que el grupo se interesa por reflexionar irónicamente sobre los temas de cómo la publicidad interpreta los iconos populares y la apropiación de los mismos por parte del arte culto. Decimos que Empresa practica la ironía, concretamente a partir del cartel donde aparece la niña desnuda, porque resulta evidente que el uso de imágenes como esta, prácticamente ilegales aunque populares (muchas de las imágenes que emplea la galería Gccig provienen de revistas semipornográficas de gran tirada), con fines comerciales representa una exageración burlesca dirigida contra la hipocresía de la publicidad que sí emplea, sin el menor remordimiento, mujeres sensuales como reclamo para vender. Pero, la ironía de Empresa sirve, principalmente, para criticar el pacato mundo del comercio del arte que se desarrolla en Madrid, a principios de los 90, incapaz de admitir que un desnudo como éste cuelgue de otro lugar que no sea la mismísima calle. Y no precisamente por el uso inmoral de la figura de la mujer que la convierte en mercancía, sino porque se trata de una pieza que emplea un soporte innoble, como es la fotocopia, y, sobre todo, porque adopta la forma de un anuncio corporativo, algo que un galerista madrileño jamás admitiría que le interesa o atañe. Así pues, la ironía se centra en el medio artístico, y, al explotar la distancia entre lo que se dice (el arte no se paga con dinero) y lo que se piensa (hay que vender arte), es la forma en que Empresa intenta iluminar y rebatir la idea de que una galería de arte sea algo más que una tienda. Para luchar contra el escandalosamente falso altruismo cultural que dicen practicar las galerías de arte y que les impide desarrollarse como medios con poder, Empresa crea una entidad corporativa, Gccig, cuya postura radicalmente diferente, se describe mediante un texto tan arrogante como el que sigue:

"Galería Consulting Cuerpo de Inteligencia y Gestión nace de la evidencia de un uso radical de las posibilidades creativas que un galerista tiene a su disposición, dejando claro que es ella quien pone las pautas a seguir y tiene el poder de introducirse, según considere oportuno, en los mecanismos del mercado del arte. Nace de la especulación y su forma de actuación consiste en parasitar las estructuras, ejemplificadas claramente en las galerías privadas. Arrasando todo lo que estas tienen de gratificante artística y subjetivismo, potenciando sus capacidades de inflación, propaganda, prestigio y desprestigio, desvirtualizando lo que en ellas hay de gratuidad y cultura, entrando a saco en los "a prioris" que les mantienen, y sacando el máximo partido de sus posibilidades especulativas sin el menor recato moralista que les respalda como una coartada descojonable. Un parásito transparentándose sobre ellas".

⁶ Un gusto que el político presionado por los medios de comunicación también adopta como sugiere Preiswert en su instalación *La Almudena 2*. Aquí el tono de toda la falsa propaganda municipal es claramente infantiloides.

Así, en la campaña de carteles que nos ocupa, Empresa practica la siguiente estrategia: se burla de algún portavoz bufonesco de valores hipócritas y poco sofisticados para el mundo mediático de los 90, en este caso, las galerías de arte privadas, creando un producto, GCCIG, rebelde y mordaz. Esta estrategia también incluye el guiño a un grupo muy amplio de jóvenes y adolescentes a los que Empresa sabe halagar en su calidad de espectadores. En efecto, el anuncio de Empresa promueve una complicidad entre su propia ironía ingeniosa y la apreciación cínica y en absoluto ingenua de esa ironía que lleva a cabo el espectador al que Empresa se dirige. Invita a este espectador de arte a disfrutar de una broma privada en la que el propio público de arte es el blanco. Una autoironía táctica como la que practican algunos anuncios de moda de los 90 que se burlan de las convenciones publicitarias que rigen en los anuncios mismos y obtienen así la aquiescencia de un espectador feliz por entender la broma y dispuesto a felicitar a los anunciantes por ser tan atrevidos e irreverentes.

Así que, el tema de la publicidad no sólo ha determinado la creación de la empresa Gccig, pues "se trata de una galería que realiza sus obras por el hecho sólo de publicitarse" desarrollando así una parodia del famoso lema de "el arte por el arte" que se podría enunciar como "la publicidad por la publicidad", sino que, según cuenta Ángel San José, miembro de Empresa, en un artículo titulado "*La resurrección del arte radical*", el grupo emplea en esta campaña las estrategias creativas propias de la publicidad para obtener unas obras de arte híbridas que funcionan como anuncios y piezas artísticas al mismo tiempo:

"Nuestro trabajo queremos que llegue a la gente, a la gente corriente, y no sólo a los especialistas en arte. Usamos cosas que les interesen, o sorprendan, según nuestras pretensiones en cada momento. En ese sentido somos pop, y queremos ser populares... estamos, claro, contentos de *trabajar con los media*".⁷

Respecto a este asunto, Empresa ha realizado diversas exposiciones teóricas en revistas donde se declara admirador de talento de los creadores mediáticos para manipular a los espectadores y conducirles a una nueva realidad de la imagen, capacidad que consideran el arte ha perdido como institución especializada precisamente en la imagen. El colectivo advierte que ya no es el arte quien procura los medios narrativos más avanzados a la publicidad sino al revés.¹⁵

Este tipo de obras híbridas (en el terreno material y de las referencias) y que persiguen fines críticos y a la vez exhiben una evidente fascinación por aquello que critican han sido etiquetadas, en el campo literario, con los nombres de "Pos-posmodernismo", "Hiperrealismo" o "Narrativa de la imagen".

En este sentido, Empresa escribe en su artículo "La aldea del éxtasis":

⁷ Empresa, "La resurrección del arte radical", op. cit.

¹⁵ "La televisión le ha dado la vuelta a la vieja dinámica de referencia y redención (practicada por los autores posmodernos amantes de lo popular): ahora es la televisión la que toma elementos de la posmodernidad —la involución, lo absurdo, la iconoclastia y la rebelión— y los manipula en aras del consumo".

David Foster Wallace, "*Et unibus pluram*", ensayo contenido en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Mondadori, Barcelona 2001, p. 82-83

"No sabemos describir la diferencia precisa entre situaciones en las que el individuo es un espectador televisivo o un protagonista". "La simulación es el éxtasis de lo real (...) Extasiado: así está el objeto en la publicidad, y el consumido en la contemplación publicitaria".⁸

Al hilo de esta exposición teórica y volviendo a nuestro cartel de Gccig donde aparece una adolescente en actitud desafiante, vemos acometer a Empresa la restauración "hiperreal" de lo que se entiende por un personaje real: el fenómeno mediático del espectador adolescente de los 90. Al mismo tiempo, este cartel es una reconstrucción de un adolescente de bulto redondo, en la línea de los retratados por los británicos de *Apocalypse* o de *Life-Live*.

En efecto, Empresa nos ofrece los rasgos definitorios de un personaje adolescente, inmerso de lleno en la cínica cultura juvenil de los 90, que no es otro que el espectador ideal de estos carteles. Así, el grupo se adentra en el territorio que define como "un terreno estimulante para la ficción", donde el "lenguaje de la verdad" (la falsa imagen mediática del cartel Gccig, presenta una situación que el artista ha elaborado en forma de ficción y la presenta como real) es decir, la "hiperrealidad", tal y como la entiende Empresa, puede sumirnos en una auténtica situación de perplejidad, que el equipo a examen enunciaba así: "no sabemos describir la diferencia precisa entre situaciones en las que el individuo es un espectador televisivo o un protagonista". Por eso, en el cartel de la niña desnuda el protagonista no es únicamente la víctima pues también está retratado el joven espectador que aparece como si fuera miembro de una secta de personas imperturbables. Así, la inexpresividad y el letargo son rasgos de su conducta que le impiden escandalizarse ante las exageraciones de la propaganda, y por eso, no le sorprende que un desnudo infantil pueda ser empleado como reclamo publicitario. Esta es una manera eficaz de mostrarnos cómo el espectador adolescente, acepta este brutal intento de trascender el sentimentalismo (que la juventud de la víctima podría provocar) al tiempo que cumple una de las actitudes básicas que rigen en la cultura mediática adolescente de los 90. Una pose que anuncia individualismo, excentricidad, voluntad de soledad, suficiencia y sobre todo que "uno ya se sabe la canción y que la última vez que se comportó de forma ingenua era cuando tenía cuatro años". Así que, el horror por parecer sensiblero o solidario es lo que paraliza y, por eso mismo, hace tan fácilmente manipulable, al espectador juvenil de los 90.

Este estado de cosas se transparenta en la cara de póquer que pone Empresa cuando anuncia, mediante un mecanismo publicitario pasado de vueltas, es decir, posposmoderno o hiperrealista, y violento, una sucursal de su propia empresa. Por eso podemos decir que la denuncia de Empresa ante el tema de la violencia adolescente y su tratamiento por los medios, con su peligrosa práctica de alentar secundariamente esa misma violencia, por aplicar sus infalibles mecanismos de estetización, es radicalmente distinta a la de aquellos artistas plásticos que tratan estos temas desde una óptica hiperrealista, pero también apocalíptica, es decir, sin ninguna dosis benéfica de espíritu pop. Una mirada superficial al cartel de Empresa puede hacernos creer que el grupo trata, efectivamente, de hacer una denuncia apocalíptica sobre la hipocresía que el mundo del arte exhibe para con el tema de la violencia, un poco como los artistas Ida Applebroog, Juan Dávila, Leon Golub, William Kentridge, Zoe Leonard, Tracey Moffatt, Simeón Sáiz Ruiz, Nancy Spero, Geroges-Tony Stoll que participaron en la sobrecogedora muestra que organizó el *Espai d' Art Contemporari de Castelló*, entre octubre y diciembre de 1999, titulada, *A sangre y*

⁸ Empresa, "La aldea del éxtasis", op. cit, p. 23

fuego.⁹ Pero, dado el interés de Empresa por la figura del adolescente, creemos que más que denunciar violencias y fallos éticos en los medios de comunicación (incluido el artístico) el grupo está interesado en el retrato neopop del joven espectador, sumamente irreverente.

El adolescente resentido una figura mediática hiperrealista

Para el retrato del adolescente que Empresa dibuja en este cartel de Gccig resultan relevantes ciertas reflexiones sobre el sentimiento de culpa, el resentimiento y la acusación como venganza, temas que son tratados a menudo en la filosofía de Nietzsche y lógicamente también en el Nietzsche que analizó Deleuze en "Nietzsche y la filosofía". Estas referencias se citan en el texto "*La aldea del éxtasis*" que Empresa publicó en la sección *Turbulencias* de la revista Ajo Blanco, en el 91. Incluso la entradilla de dicha sección, que da paso a la exposición del colectivo, se centra en el tema cuando formula la pregunta: "¿Se ha convertido el progreso en una amenaza para el sentimiento de culpabilidad judeo-cristiano? La liberación de la culpa está provocando dosis masivas de perplejidad en las generaciones educadas en el franquismo".

La perplejidad que sienten los adultos (y específicamente el consumidor de alta cultura) ante la juventud es precisamente lo que publicita esta peculiar galería inventada por Empresa. Un sentimiento que tiene que ver con el hecho de no ser joven, el que los jóvenes son peligrosos, la envidia de la belleza, la rivalidad generacional, los mitos sobre adolescentes maltratados como David Copperfield... El espectador adulto, ante este cartel, tras sentirse sutilmente despreciado, incluso insultado, experimenta un antinatural sentimiento de culpa. Una manipulación que Empresa lleva a cabo en dos tiempos.¹⁰

Primero, crea una combinación de patetismo, compasión, pornográfica fealdad y rabia de lo que resulta un retrato del adolescente hermoso, de la rara manera en que lo es, por ejemplo, el del protagonista de *La naranja mecánica*, dejando siempre aparte el hecho de que es un retrato desagradable. Lo genial es que, como ya dijimos, la adolescente violable es a un tiempo ficción y protagonista porque encarna también la figura del joven mirón de su generación adiestrado en el cinismo de los media. En efecto, ella trata de mostrarse seria y al mismo tiempo pícara y lo consigue, de manera que pensamos que es alguien absolutamente realista, capaz de comprender e incluso representar a otros miles de adolescentes, que se sienten dolidos (justificadamente o no) porque piensan, por ejemplo, que los feos, los mayores, los competentes, esos que trabajan, no se portarán bien con ellos pero que a pesar de todo esas personas no son importantes. Así, sin regatear alabanzas para ellos mismos, los adolescentes, encarnados en la chiquilla desafiante, ofenden al espectador adulto.

⁹ Tanto la muestra "A sangre y fuego" como su catálogo editado por el *Espai d' Art Contemporari de Castelló* aglutina a estos artistas según Juan Vicente Aliaga bajo el lema *A sangre y fuego. Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Mientras que para Elaine Scarry el problema sobre el que reflexionan se enunciaría así: "La estructura de la tortura: la conversión del dolor real en ficción de poder". Castellón, 1999.

¹⁰ Nietzsche llamaría a la primera la manipulación del sacerdote judío y a la segunda del católico. Ver interpretación de Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1993

En la segunda fase, Empresa consigue que estas fuerzas reactivas acusen y se proyecten contra el dolido espectador que es finalmente conducido más allá del resentimiento que devora al adolescente hacia la mala conciencia. Cuando el espectador adulto experimenta el sentimiento de culpa el cartel se convierte para él en el más afirmativo y vívido de los retratos que de un adolescente pueden hacerse pues, por un momento, no sólo ha sentido en carne propia el dolor del adolescente resentido sino que lo ha interiorizado y ha llegado a pensar que el causante de ese dolor es él mismo.

El primer paso de Empresa consiste, pues, en crear un adolescente convincente, lo más real posible: "Como en la pornografía, buscamos la máxima veracidad" dice el colectivo. Para ello ha colocado esta figura femenina del resentimiento con un móvil: "como si la propia debilidad del débil, es decir, su esencia, toda su única realidad, inevitable, indeleble, fuera una realización libre, algo elegido voluntariamente, un acto meritorio".¹¹ Así también retrata Empresa la conciencia reactiva del joven espectador contemporáneo. Como aquel que "ve en cualquier cosa una trampa en la que no hay que caer: no os las deis de listos conmigo". Capacitado sólo para acusar, para despreciar. Dice Deleuze que un hombre así no respeta "la desgracia o la causa de la desgracia. Pensemos en los troyanos que en Helena admiraban y respetaban la causa de su propio dolor. Pero el hombre del resentimiento tiene que hacer (...) de la desgracia "la culpa de alguien".¹² De manera que Empresa logra por mediación de la figura de la irreverente empresa Gccig, y más concretamente por el hecho mediático de colgar cientos de carteles, retratar al espectador joven, actor también del resentimiento.

El empeño hiperrealista de Empresa provocará después que el espectador no tan joven e interesado en el arte, agredido por la figura desalmada del adolescente de los 90, intente librarse del sentimiento de dolor que le invade por estar excluido del mundillo adolescente. Este legítimo intento servirá de detonante para la gestación del sentimiento de culpa. Así advertirá sin ninguna duda que ese cartel es una pieza artística y luego le aliviará el hecho de que lo sea, pues las verdades artísticas tienen, para él, menos consecuencias prácticas en la vida real que la propaganda. En otras palabras, piensa que el poder de los artistas es más crítico que efectivo y por eso le tranquiliza saber que el malestar que ha sentido, por no pertenecer a la comunidad de la cultura juvenil de los 90, no ha sido advertido más que por un inofensivo artista en lugar de por una peligrosa empresa manipuladora.

Mientras tanto, Empresa, que ha trabajado irónica y meticulosamente en el retrato híbrido de *niña violable-adolescente manipulado por los medios*, ambos víctimas agresivas, triunfa cuando consigue revolver el estómago del espectador pues quiere hacerle comprender su lema favorito que reza así: "La parálisis producida por la convulsión de pensamientos contradictorios es la forma de poder actuar".¹³ El espectador confuso, agredido y posteriormente enfadado es para este colectivo menos vulnerable a la manipulación mediática. Así que a través del rebuscado retrato de un adolescente dual realiza Empresa su crítica a los medios. Una crítica sofisticada, muy de los 90, pues se aparta de la fácil tendencia maniquea a la exageración. En efecto, el equipo señala el lado oscuro del adolescente resentido y sobre todo de los medios de comunicación, pero hace responsables a ambos estamentos de esa fuerza negativa y no intenta desviarla hacia terrenos más significativos haciendo responsables de ella a

¹¹ Nietzsche citado por Deleuze, op. cit., p.174

¹² Op.cit., 176

¹³ Empresa, texto inédito, 1991

políticos corruptos, empresas codiciosas¹⁴ o a la psicología enfermiza de ciertos espectaculares asesinos anónimos.

¹⁴ En todo caso, el grupo mismo se presenta como una de ellas.

b) Universalidad del manga japonés

La cultura popular japonesa, con su nueva estética pop, se infiltra, a través de su tratamiento de motivos infantiles, en la obra de los colectivos madrileños a examen. Las más influyentes formas modernas de expresión japonesas que viajan a occidente después de la guerra son, los cómics (*manga*) y el trabajo de animación, realizado en muchas ocasiones a partir de ese mismo tipo de dibujos, y que da como resultado películas conocidas con el nombre de *anime*. En los 90, la popularidad del *manga* y el *anime* se ha extendido más allá de Asia, y ha enloquecido a millones de niños occidentales, de la mano de los juegos *Pokémons* y los juguetes *Hello Kitty*, por ejemplo. Los artistas españoles de la generación de Empresa, Libres Para Siempre, Antozoo o Equipo Límite nacidos en los 60, han recibido la influencia del *anime* a través de series televisivas tan populares como *Mazinguer Z*, *Heidi* o *Candy Time* por lo que no resulta tan raro que algunos de estos personajes aparezcan con familiaridad en sus cuadros. En el mismo sentido el colectivo Estrujenbak emplea los dibujos de Ibañez o ciertas caricaturas de postal.

Según los organizadores de la exposición *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation* (Mi realidad: Arte contemporáneo y cultura japonesa de animación) realizada en el BMA (*Brooklyn Museum of Art*) de Nueva York en 2001:¹ "Donde quiera que un nuevo fenómeno aparece, los artistas tienen noticias (...) *My Reality* es la primera exposición que se ocupa de investigar la influencia de la cultura del *anime* en el arte contemporáneo".²

Pero ¿en qué consiste esa cultura popular japonesa que se difunde masivamente en España a partir de los años 70, influye en la concepción de la vida y se plasma como motivo artístico en la obra de los colectivos madrileños a examen y más concretamente en la de Libres Para Siempre? En qué consiste su poder capaz de hacer que durante una época este colectivo se hiciera pasar por artista japonés y se llamase Arigato Obrigado. Así mismo, por qué la portada de su más importante catálogo lleva una imagen de un monstruo de estética manga y el destino de este país se convierte en un importante motivo de preocupación para todo aquel que quiera ser artista, según la encuesta que este catálogo reproduce y que sirvió de ponencia para los encuentros sobre arte actual que se tuvieron lugar en Cuenca en el año 93.³

LPS advierte la relación entre lo popular y las formas de entretenimiento masivo por un lado y lo occidental y lo oriental por otro y coincide con los artistas del *anime* japoneses en la importancia del elemento infantil para la mezcla. Así por ejemplo, la gran influencia reconocida del arte del *anime* es la animación de Walt Disney y, en menor medida, las de Warner Brothers o Max y Dave Fleischer. Recíprocamente, en América la serie *Astro Boy* de Osamu Tezuka, un precursor en el terreno del *manga* y después en

¹ VVAA, *My Reality*, The Brooklyn Museum of Art, del 28 de julio al 3 de octubre, 2001, New York.

² "Whenever a new cultural phenomenon arises, artists take notices. (...) *My Reality* is the first comprehensive exhibition to investigate the effect of the culture of *anime* on contemporary art."

³ "-16/¿El sol sale para todos?"

a) Los japoneses, como en todo, son los primeros.

b) Sí, para todos vosotros.

c) No".

Libres Para Siempre, "¿Es usted un artista?", en *El Demon-nio drojo*, Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, Guadalajara, 1995.

El texto *¿Es usted un artista?* fue leído en forma de conferencia en *La Situación. Encuentros sobre arte actual*, Cuenca, 1993.

el *anime*, creó una importante escuela en el terreno del vídeo juego. Estos intercambios concluyen en una fusión de ambas identidades culturales (occidental y oriental) que se manifiesta, curiosamente más que en el terreno del arte, en el de las formas de entretenimiento y más concretamente en las del entretenimiento infantil y adolescente.

Para Jeff Fleming, uno de los comisarios de *My Reality*, existe una plenitud juguetona y posmoderna en la fantasía procedente de la nueva cultura japonesa que ha conmovido al mundo.

"En una nación devastada por la guerra, Norteamérica llegó a ser el modelo de vida, el capitalismo y las comodidades que esta forma de economía acarrea fueron rápidamente adoptados. La mezcla no fue fácil e incluso llegó a crear problemas de identidad a los japoneses, pero dio lugar a la explosión creativa que ahora definimos como cultura popular japonesa.

Esta dificultad fue causada por la colisión entre premodernismo y posmodernismo. La condición posmoderna contemporánea ha reducido el énfasis social en el individuo y ha propuesto la negación de lo único, resulta familiar en la sociedad japonesa, como también lo son las ideas de comunidad y grupo dinámico. Los conceptos estéticos occidentales (incluido el valor intrínseco del objeto de arte y el elevado estatus del creador) se mezclan ahora con los conceptos tradicionales japoneses. El resultado es una fusión de la cultura popular con las formas de entretenimiento para producir una única expresión japonesa".⁴

Libres Para Siempre parece sentir una misma necesidad de evadirse, tanto de su ser colectivo anónimo como de la forma expresiva de la pintura, por eso, en su presentación como artista electrónico en el estadio de la Comunidad de Madrid con motivo de la *Futura Bom*,⁵ una fiesta organizada por *La Fura dels Baus* para anunciar el *Festival de Art Futura* que tuvo lugar en Madrid en el año 1994, concibe una nueva identidad que le representa con unas propiedades inventadas. Crea la figura de un autor de nacionalidad híbrida entre japonesa y portuguesa (*Arigato Obrigado*), de naturaleza evidentemente agradecida (*Ariga Tou* significa gracias, en japonés lo mismo que *Obrigado* en portugués y en ambos idiomas refuerza el sentimiento de sentirse deudor por parte de la persona que agradece), que exhibe una obra basada en un discurso infantil que trata obsesivamente sobre temas escatológicos y sexuales narrados en forma de ripios obvios y cuyo rostro visible es el de un personaje popular de la literatura y la ilustración infantil en la España de los setenta como es *Puch*. Además se expresa bajo formas de

⁴ "In the war-devastated nation, America became the model, and capitalism and commodity-driven enterprises flourished. The merger was uneasy, however, creating conflict in the Japanese mind, and this in turn led to the creative explosion that now defines Japanese popular culture.

This uneasiness was caused by the collision of the premodern and the postmodern. Contemporary postmodern conditions, such as the reduced social emphasis on the individual and the negation of uniqueness, are familiar and longstanding in Japanese society, as is the idea of communal or group dynamic. Western aesthetic concepts—including the intrinsic value of the art object and the elevated status of its creator—now merge with these traditional Japanese cultural concerns. This coalescence, and the fusion of popular culture with forms of entertainment, celebrate what has become a uniquely Japanese expression".

Jeff Fleming, "My reality, your reality", Catálogo de la exposición *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, Brooklyn Museum of Art, New York, 2001, p.15.

⁵ Esta fiesta tuvo varias ediciones y formaba parte de un proyecto de eventos que el grupo catalán, *La Fura dels Baus*, organizó para preparar la celebración, interconectada por Internet, que tendría lugar en el 31 de diciembre del año 1999 para recibir al año 2000 y al cambio de milenio.

LPS presentó en Barcelona en 1995 su vídeo *Debuten Spar*, una serie de animaciones que serían lanzadas por un proyector de mientras un pinchadiscos, Lübah, intentaba ponerles la música apropiada. Al revés de como LPS ha colaborado con otros animadores musicales en discotecas y fiestas. Es decir, lo habitual es que sea LPS el que tenga que adaptarse con sus imágenes a la música. Para este tipo de actuaciones el grupo emplea un proyector digital conectado a su ordenador.

baja tecnología, pues usa un marcador electrónico que se encuentra en el estadio y que sólo permite imágenes de baja resolución y movimientos primitivos.

La situación concreta de LPS en 1994 es la de un grupo anónimo que tiene la costumbre de ponerse el nombre que más le conviene (Arigato Obrigado en este caso) y que ha decidido explorar una nueva forma expresiva como es el arte electrónico en vez de la pintura. Con el tiempo, esta nueva identidad electrónica cobrará fuerza y el grupo pasará, por ejemplo, de animar las fiestas del Festival Art Futura (1994-95), el foro más importante para dar a conocer este tipo de arte a principios de los noventa en Madrid, a ser invitado como artista, dos años después. También, a partir de ahora, acudirá a la feria de ARCO con piezas electrónicas y su experiencia en la construcción de mundos virtuales le llevará a colaborar con Simon Birrel en la creación del primer entorno de realidad virtual compartida en Red realizado en Europa y sólo el segundo del mundo, *Pandora* (1996), pues el primero lleva la marca de la productora del americano Georges Lucas.

Su carácter de grupo casi pionero en el terreno digital en España le permitió editar un libro *El arte en las redes* (Anaya, 1997) con la colaboración de Juan Carlos LLeó, compositor y especialista en arte por ordenador. Si Libres Para Siempre tenía planeada esta trayectoria en un nuevo medio expresivo, se impone la pregunta de porqué el colectivo la inicia con un nombre falso pues su anonimato se acabó precisamente cuando creó el dominio *Libres Para Siempre.com* (1997) en Internet. Nombre que sería ya el suyo fuera y dentro de la Red.

El hecho de comenzar su carrera electrónica con un cambio de identidad demuestra que Libres Para Siempre quiere nutrirse de algo que no considera inherente a su propia tradición occidental. Este tipo de experimentos creativos no resultan nuevos en la trayectoria de este grupo pues ya emprendió un viraje a oriente, por ejemplo, cuando lanzó en *Justos por pecadores. Cubismo terminal* (1994) un cadáver exquisito bajo la consigna: "pintémos un paisaje chino".

De todos modos, hoy en día, resultaría difícil encontrar un artista sin ninguna influencia de otras culturas. Hasta el pintor pop Jim Dine, tan americano, ha realizado piezas en los 90 donde aparecen personajes *manga*.⁶ Pero el caso de *Arigato Obrigado* es ligeramente diferente, no se trata de realizar una obra de arte usando modelos orientales sino de realizar una obra propia y atribuirse a un autor oriental.

En efecto, todas las secuencias de animaciones que saltaban aleatoriamente en el marcador electrónico manipulado por Libres Para Siempre llevaban una especie de firma, pues siempre la última imagen de la serie era una viñeta donde aparecía el nombre del supuesto autor, Arigato Obrigado. Y aunque los miembros de Libres Para Siempre lucieran unas camisetas donde se podía leer precisamente *Arigato Obrigado* y no ocultaran que ellos eran Arigato, mucha gente preguntó por el japonés.

En el terreno literario, resulta relativamente frecuente la figura de la biografía apócrifa. Esta es una fórmula posmoderna dedicada a presentar autores totalmente desconocidos para el sistema literario pues proceden de la imaginación de otro escritor, que se ocupa, a su vez, de inventar una obra para el genio desconocido. De esta manera se cuestionan

⁶ Jim Dine, "Nuptials", 1999, para la muestra *Digital: Printmaking Now*, Brooklyn Museum of Art, 2001, NY.

los conceptos de autoría y autoridad (puesto que estos autores de ficción tienen supuestamente gran calidad y han pasado desapercibidos para las autoridades literarias o artísticas).⁷

Así, concretamente en esta actuación de un nipón inexistente, Libres Para Siempre juega con el prestigio que lo japonés tiene en el ámbito de la cultura de la imagen moderna, donde las nuevas tecnologías, tema que Art Futura intenta promocionar, son un elemento imprescindible (se anima por ordenador y los videojuegos requieren conocimientos de programación informática, por ejemplo).

Hay que destacar que, en el joven terreno del arte electrónico en España, existían aún muchas lagunas en 1994 en cuanto a nombres y tendencias nacionales e internacionales de lo cual se aprovechó Libres Para Siempre, para idear su *alter ego*. Arigatou era además el nombre de la pieza electrónica que el grupo presentó. Algo común en la trayectoria del grupo que se había dado cuenta que, en las exposiciones colectivas, el título contenía muchas veces el concepto que siguió el organizador para la selección de artistas u obras. Patricia Gadea, por ejemplo, tenía la costumbre de inventar precisos nombres para las muestras que se organizaron en Estrujenbank.⁸ Pero en el caso de Libres Para Siempre, al ser un grupo anónimo, sus títulos, en muchas ocasiones, causaron confusión, porque parecían su nombre. Por ejemplo, en la muestra colectiva *El artista es una abstracción*, llamaron a su pieza, *La Rubia* (1994), en *Collage de Collages*, *La sombrilla* (1992) o en *PSOE*, *Chicos PSOE* (1991).

De todas maneras, para que la actuación titulada *Arigato Obrigado* pudiera engañar a alguien, se requerían unas condiciones mínimas que hicieran que la obra pudiera pasar por japonesa. Es decir, se necesita una investigación sobre lo que es realmente japonés para llegar a una solución verosímil. Aquí es donde creemos que Libres Para Siempre obró con gran naturalidad y aplicó uno de los principios básicos de su ser anónimo: "lo importante es la obra. El anonimato es para nosotros oscuridad, amplitud y libertad. Podemos buscar lo que queramos y pregonarlo del modo más honrado", dicen en su catálogo de 1993, *El Demon-nio Drojo*. ¿Es honrado hacerse pasar por lo que uno no es? Libres Para Siempre opina que la respuesta está en la obra. La pieza de *Arigato Obrigado* es para el colectivo suficientemente japonesa como para que su título deba expresar, como todo buen título, su espíritu. Luego el espíritu japonés está, para este colectivo, en el fantástico universo infantil que intentan retratar mediante su película digital animada.

Cuteness

⁷ "Así, los escritores de América Latina y Estados Unidos se han ocupado de reflejar sus actitudes hacia discursos autoritarios, presentando escritores que no existen, pero que reclaman su existencia fuera del mundo textual. Esta tendencia tiene un claro precedente en la prosa de Jorge Luis Borges, especialmente en su colección de personajes históricos inventados *Historia universal de la infamia* (1935) y en relatos como "Pierre Menard autor del Quijote" o "Borges y yo". (...) Apesar de que las biografías ficticias no son un "género" exclusivo de las Américas, se podría argumentar que obras como *Edwin Mullhouse* (1972) de Steven Millhauser, *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov, *Lo demás es silencio* (1978) de Augusto Monterroso o *Cómico de la lengua* (1973) de Néstor Sánchez han revitalizado este "género" siguiendo un ejercicio académico borgesiano".

Alejandro Herrero-Olaizola, *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Verbum, Madrid, 2000, p.115.

⁸ Callos de la Casa, Animales políticos, La política de la nada, La nada y la política, etc.

De ahí, la omnipotente presencia de una preocupación, tan oriental, como es la de forjar una estética cursi donde lo mono tenga sentido. Por eso, uno de los personajes importantes de la animación es una ilustración de *Puch*, una detective adolescente que aparece en los libros juveniles de la generación de Libres Para Siempre y que presenta unas características similares a las de otros héroes muy populares en la época como *Los Cinco*, *Los Siete Secretos*, las internas en *Las Torres de Malory* y otros. También aparecen en la pieza mariposas, ositos y otros niños además de *Puch*.⁹ Este tipo de personajes juveniles son habitualmente los héroes del *anime* y en los dibujos *manga*, sobre todo los personajes femeninos, respetan unas convencionales nociones de belleza a la japonesa que Jeff Fleming resume en "grandes ojos redondos, pelo de vibrantes colores y "cuteness" (*cute*: mono, lindo). Las heroínas japonesas deben presentar también una aspecto aniñado ("*childishness*"), o ser directamente niñas pequeñas, aunque sus ojos grandes y su boquita de piñón deben expresar además de inocencia, prudencia y sabiduría (fig.101). Atributos que *Puch* comparte con estas niñas pues es sumamente sensata, responsable y lista (es detective) (fig. 100). Más estúpidos pero igualmente monos son los niños de postal retratados por Estrujenbank, y otros personajes de Libres Para Siempre como la princesa medieval de *Chirivitas* o *Turulato Tornillo* que se parece más a los juguetes de guardería de Kelley o a los enanitos de Paul McCarthy (figs. 104-5).

Sexualidad

El tema de "las servidumbres degradantes que nos impone el mecanismo ciego de nuestro cuerpo"¹⁰ es central en todas aquellas películas japonesas donde aparecen *cyborgs*. También resultan muy japoneses los dilemas sexuales que acometen a los personajes no adultos que pueblan *Arigato Obrigado* y que tanta inquietud causan a muchos puritanos maduros.

En este sentido, los textos de *Arigato* resultan demasiado groseramente prosáicos para intentar equipararlos a las tribulaciones sobre la identidad que padecen los posthumanos *cyborgs* femeninos, como Major Motoko Kusanagi (protagonista del anime *Ghost in the Shell*), pero, si uno acepta que *Arigato* se ha acercado a la cuestión hasta situarla en el entorno adolecente español, no parece descabellado suponer que las formas de tratamiento que recibiría la superchica en una escuela española normal serían parecidas a las que sufrió la pobre Alicia Corulla. Y es que sus compañeros no podían evitar apostillar con un grosero: "*Me toca la cirulla*" cada vez que el profesor cantaba su nombre antes de comenzar la clase. Lo mismo que Adela Ferrús, que no se libró nunca de un: "*Tócame el parrús*". Estos textos de *Arigato* reflejan la crueldad y la forma de autoafirmación sexual y personal practicada por los púberes españoles. En otras palabras, encarnan crudamente el tratamiento social al que la *cyborg* de *Ghost in the Shell* se refería cuando afirmaba que era lo único que le hacía sentirse humana.

Juego digital

Por último, el soporte de la pieza *Arigato Obrigado* consistía en un dispositivo electrónico, el marcador de un estadio, de baja resolución (pues solamente cabía la

⁹ Personaje concebido por la danesa Libeth Werner y dibujado por R. Cortiella. La ilustración es una pariente próxima de los dibujos de José Correas autor de los reyes de las novelas juveniles de misterio de los 70, *Los cinco*.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *De la evasión*, Arena Libros, Madrid, 1999, p. 80



Figura 100. LPS, *Arigato Obrigado*, 1994. Detalle, Performance. Dos fotografías de una animación en marcador electrónico de un estadio.



Figura 101. Mika Kato, *Sun Rise* 1997. Detalle, óleo sobre lienzo.



Figura 102. LPS, Sin título, 1992. Acrílico sobre tela, 38 x 61 cm.



Figura 103. Yoshitomo Nara, *Little Ambassador*, 2000. Acuarela sobre papel.



Figura 104. LPS, *Turulato Tornillo*, 1999. Detalle. Performance/película flash digital/fotografía.



Figura 105. Paul Mc Carthy, *Dwarf Head*, 2000.



Figura 106. LPS, *Dalí disfrazado de Fofó*, 1991. Detalle.
Ver fig. 118, p. 288



Figura 108. Estrujenbank, Sin título, 1990.
Técnica mixta sobre papel.

opción de bombillita encendida o apagada), pero que fue, gracias a la intervención de Libres, introducido en el más moderno entorno que se pueda imaginar, la *rave* tecnológica noventona (fig. 108)

Este sencillo marcador, permitía emitir dibujos simplificados y textos maquetados a partir de tipografías de gran tamaño y en forma de frases cortas. El marcador también ofrecía posibilidades de movimiento. Los textos fueron animados al aplicárseles algunos de estos conocidos movimientos pregrabados como entrar de derecha a izquierda, por arriba o por abajo, aparecer súbitamente y desaparecer de manera igualmente inesperada, etc.

Técnicamente, estas pantallas recuerdan a aquellas con que están dotados ciertos videojuegos primitivos o a las muy pequeñas que adornan las minúsculas consolas portátiles actuales. Y como pasa con éstas, sorprende su capacidad de mantener entretenidos a los más jóvenes.

El juego que propone el equipo no es interactivo pero se basa en una serie de reglas que es fácil inferir y que permiten seguir jugando a algo similar a *Arigato Obrigado*. Se trataba de formular preguntas a las que había que responder inventando una rima del procaz estilo a las emitidas anteriormente. De hecho los guardias de seguridad del estadio, que tuvieron ocasión de ir viendo cómo se iban grabando y probando la sucesión de preguntas y respuestas, escena por escena, sorprendieron a los miembros de Libres Para Siempre cuando a la entrada les iban pidiendo, a modo de contraseña, la parte que faltaba de alguna de ellas: *¿Qué es fiesta brocha? —Cada uno lleva su gocha, ¿Qué son corucas? —Mis huevos con peluca*. De esta manera, como todos los jugadores aficionados, demostraban su *estar en el ajo*²⁴ y daban la sensación de pertenecer a la comunidad de los que juegan a un mismo juego, como cualquier *otaku*¹¹ fiel a una historia *manga* o a la secta de los artísticos fans de *DOB*, el personaje, rey de la industria fetichista, creada por Takashi Murakami para inundar la escena artística mundial.

Una pieza casi japonesa como esta, de haber sido realizada por un auténtico artista de esa nacionalidad en los 90, hubiera resultado original y posmoderna, es decir, aceptable para un entorno de moda como era la fiesta de presentación del Festival Art Futura del año 1994. Demostraría un íntimo conocimiento de la cultura popular española a la que se habría tratado con los medios de la cultura popular japonesa para dar como resultado una pieza artística y no una simple muestra de entretenimiento. Casi se podría decir que la artististicidad de esta pieza recaía, precisamente, en el hecho falso de haber sido realizada por un japonés en 1994. En efecto, una intervención de este tipo firmada por el mismo artista en los 60 no hubiera resultado novedosa en absoluto. Habría significado que su autor no era capaz de asimilar los conocimientos que subyacen tras los sinceros esfuerzos de evasión realizados por artistas japoneses desde después de la guerra y que habían arrojado resultados tan originales como la estética *manga* o el *anime* donde resulta casi imposible rastrear fuentes extranjeras, como la estética Disney o la de las ilustraciones infantiles de los 70 como la de *Puch*. Hubiera parecido una imitación del pop occidental sin ninguna aportación del *ser* japonés o del alma japonesa. Pero en 1994 *Arigato Obrigado* suponía un loable esfuerzo de renovación y creación paródica.

²⁴ Esta complicidad, llegó a resultar muy útil cuando el día de la fiesta alguno de los miembros del colectivo tuvo que verificar su identidad por este método porque había olvidado el pase que le daba derecho a la entrada gratuita como autor.

¹¹ Fan del *anime*



Figura 108. LPS, *Arigato Obrigado*, 1994. Detalle. *Performance/ fotografía*

Puch exhibe un extraño encanto no exactamente *manga* pero sí equivalente. El tema de la sexualidad entre personas jóvenes y desorientadas hubiera sido liberado del *kami*¹² japonés perdiendo grandilocuencia y ganando la comicidad, más occidental, de lo obvio. El dispositivo juguetero también estaría justificado si se tratara del empeño legítimo de un oriental que no deseara perder una de las esencias de su cultura popular. En definitiva, *Arigato Obrigado* realizado por el mismo Arigato hubiera sido una notable obra de arte pop.

Y esta era precisamente la lectura que Libres Para Siempre deseaba para su obra. Pedía al público una mirada extrañada hacia lo cotidiano. Buscó una evasión occidental centrada en el ser oriental.

En otras palabras, Libres Para Siempre quiso revivir, en sentido contrario, la peripecia japonesa de la evasión llevada a cabo en los años 60 y creó para ello, en los 90, la forma expresiva del homenaje (como el que los autores *anime* hicieron a Disney). Esta pieza pop, de tema infantil tratado a la japonesa, que es *Arigato Obrigado*, oculta una estrategia propia de la experimentación antropológica. Y es que *Arigato Obrigado* trata de explicar la supervivencia de muchas tradiciones pop que emplean el motivo infantil.¹³ Cuando subsisten, la causa está menos en la viscosidad histórica (Pop en los 60, Neopop de los 80, Pospop de los 90) que en la permanencia de una función que un análisis desde el presente debería permitir descubrir. Si Libres Para Siempre ha dado a los japoneses un lugar predominante en su investigación sobre el Pop es precisamente porque la ausencia de todo parecido estético (salvo las difusas influencias de la industria de la animación norteamericana de los años 50) demuestra que, con el pop de tema infantil de los últimos 40 años, se está no sólo ante vestigios históricos sino ante formas de evasión particulares que dan fe de la existencia de unas condiciones generales para el ser pop. Y si bien la cultura popular japonesa y el arte satírico de tema infantil de LPS no contienen la razón última de una necesidad de evasión de otro modo inexplicable; sí proveen un material comparativo útil para extraer el sentido profundo del ser pop. Y ese valiosísimo material experiencial, más que experimental, pues se trata de revivir la auténtica peripecia japonesa de la evasión pero desde una falsa identidad o, en otras palabras, en el sentido equivocado según la historia, no es otro que la actuación *Arigato Obrigado*. Una pieza que sirve para desenmarañar el hilo que pasa por una confrontación de identidades culturales, de formas de expresión propias del entretenimiento y del arte, de fantásticas creaciones que tienen como tema la infancia y las nuevas tecnologías como soporte. Y que testimonia la continuidad entre estas dos expresiones de una misma realidad pop o de un mismo, si se quiere, *ser pop*.

Finalmente, LPS se separa del Pospop anglosajón, centrado en el horror que inspira el realismo extremo y construye una figura adolescente e infantil más ambigua, un tanto mítica. Y es que el peculiar realismo manga tiñe de fantasía estos retratos, que ya no se

¹² "Usually translated as the Shinto word for god or goddess, although the actual meaning is closer to "spirit" or "soul". Can also be used as a term of greatest respect, e. g. the great artist Osamu Tezuka is often referred to as *manga no kami*, the *manga* god".

Glosario en *My Reality...*, op. cit., p. 68

¹³ Nuevo arte británico, Arte *slack*, Pop del *Village*, *Funk Art*, algunas manifestaciones feministas tipo las actuaciones de las Guerrilla Girls, Arte realizado mediante nuevas tecnologías, Nueva figuración, Pop histórico. También se podría hablar de artistas concretos como Philip Guston, Raymond Pettibon, Mike Kelley, David Shrigley. Las muestras de arte donde se trata el tema de la infancia bajo premisas dictadas por la tendencia pop son numerosas.

parecen a los de expertos tan detallistas y fieles al motivo como Tracey Mofat,¹⁴ Wolfgang Tillmans¹⁵ o Larry Clark.¹⁶

¹⁴ Expresa en sus fotografías y videos "la vida adolescente e infantil en condiciones extremas". Las series *Scarred for Life I y II* describen la vida y los traumas de los adolescentes.

Tracey Mofat, "Scarred for Life I y II", en *Exit, Un mundo adolescente*, nº 4, 2001

¹⁵ "Desde mediados de los 90, el trabajo de Tillmans, procedente del mundo del diseño y la publicidad y moda juvenil, adquiere una fuerza que le convierte en uno de los nombres paradigmáticos de una fotografía que tiene a los jóvenes y sus hábitos y relaciones como tema central". *Exit. Un mundo adolescente*, op. cit., p. 142

¹⁶ "En sus series más famosas *Teenage Lust* (1983), *The perfect Childhood* (1993) y en su controvertida película *Kids* (1994-95), la juventud y la adolescencia ocupan el centro de su mirada, una juventud convulsionada por la violencia, las drogas y el sexo." *Exit*, op. cit., p.138

- Libres para Siempre explora el género *manga*

La postura manga de LPS

Cuando Libres Para Siempre adopta la *estética* del cómic japonés en algunas de sus representaciones infantiles entra en el terreno, no del orientalismo auténtico, sino de una nueva estética pop. Es el caso de muchos artistas de los noventa, incluidos los propios orientales como Yoshitomo Nara (ver fig. 103, p. 266), Katsuhika Hokusai y Takashi Murakami.

En este capítulo pretendemos aislar y analizar una clase de cuadros que, en nuestra opinión, se presenta bajo la forma narrativa del género *manga*, aunque dichos cuadros pueden ser sin duda entendidos sin apreciar esta influencia e incluso clasificarse en la categoría más general de: ser cuadros de inspiración infantil pintados por el colectivo Libres Para Siempre bajo el signo del "desconcierto".

Profundizando un poco más en la postura de la implicación que incitaba a Libres Para Siempre a representar el ser infantil de manera literal y enfática para usar posteriormente estos retratos como símbolo de una libertad dura de sostener y si tomamos en consideración esta nueva clase de cuadros, donde el equipo crea personajes de tipo *manga* (como la *Puch* de *Arigato Obrigado*) y otros que, aunque no adoptan una estética japonesa reconocible, se presentan enfrentados a situaciones cíclicas muy típicas del género (de las que suceden en un instante pero cuya densidad temporal parece ampliarse, como en las predicciones o los chistes), advertimos que existe una sutil diferencia. Digamos que Libres Para Siempre, en estos cuadros fracasa en su intento de implicarse acríticamente en la peripecia infantil y adolescente porque cae en la tentación del humor. En efecto, el grupo se distancia de sus motivos infantiles o adolescentes, movimiento que le otorga la flexibilidad suficiente como para admitir dosis mínimas de relatividad y de belleza o monería convencional. Los personajes así producidos son entonces más desconcertantes que literales y reflejan la nueva posición *manga* del colectivo que se mueve ahora entre la antigua implicación y el insulto.¹ De esta manera LPS se separa estética y retóricamente del Pospop anglosajón y realista tipo *Apocalypse...* o de la estética *slack* de la Costa Oeste.

Su característica más general es el uso de convenciones narrativas propias del cómic *manga* —concretamente, efecto enmascarado, narración cíclica y movimiento subjetivo— que sirven para dramatizar más que para representar sentidos y sentimientos.

Así por ejemplo, en cuanto a los personajes, aunque parecen muy reales no son nunca retratos auténticos, están trabajosamente contruidos y tienen, como los iconos *manga*, varias caras, por ejemplo, incorporan las dimensiones del paso del tiempo y el movimiento. Los fondos, por su parte, intentan captar los ambientes en lugar de mostrar espacios tangibles y tienen una extraña autonomía narrativa, son tan alusivos como un potpurri de varias viñetas de un cómic estilo japonés.²

¹ Postura que recuerda a ambigüedad de Empresa que lo mismo puede implicarse que rechazar a sus personajes o a sus *fans*.

² En el terreno de la animación digital, este efecto del fondo manga se materializa en la película flash titulada *Turulato tornillo. Una aventura aleatoria por el infinito*, donde la capa que contiene a las figuras es independiente de la de los fondos que tiene movimientos propios (ver figs. 20, p.114 y 21, p.115).

Así, la dimensión fantástica y al mismo tiempo realista, característica del arte *manga*, penetra el talante pop y da como resultado unas representaciones mezcladas que podríamos calificar de infantiles y desencantadas a un tiempo. El hecho de que estas representaciones puedan, en alguna medida, constituir una categoría estilística diferenciadora dentro del tratamiento de la iconografía infantil, tiene menos interés que el hecho de que su utilización de recursos *manga* sugiera una vía especial de tratamiento del tema de la infancia desde una perspectiva colectiva. Pero incluso esto nos resulta menos interesante que el hecho de que los cuadros a examen representen una ocasión para discutir muchos de los problemas prácticos, del "hacer" colectivo. De hecho, las precisiones se harán más adelante en el capítulo de las técnicas comunitarias de creación.

Nuestra tesis es que el tratamiento, que del tema de la infancia se hace en estos cuadros, constituye el ejemplo más claro del mecanismo colectivo que pretende la recepción que hemos llamado *mezcla de sentimientos*. Además este análisis ayuda a entender la idea básica que se sostiene en este trabajo de que el interés máximo de la pintura colectiva de tendencia pop los 90 en Madrid radica en sus aportaciones metodológicas comunitarias. Aportaciones que pueden incrustarse entre las técnicas materiales de herencia pop y los desarrollos temáticos propios de los 90 para configurar una revolución que no depende estrictamente de ninguna de ellas.

El efecto enmascarado del manga en la obra de LPS. Autorretratos excéntricos y disfraces de barraca de feria

El efecto enmascarado consiste en someter al personaje principal de la historia a una depuración de los detalles de su rostro que permita obtener un icono lo suficientemente ambiguo como para que se puedan ver reflejadas el mayor número de personas posible. Así, en teoría: un retrato fotográfico sólo es capaz de mostrar a una persona; un dibujo con detalles, como un retrato robot, representa a varias; pero, dos puntos (que pueden servir de ojos) y una línea recta debajo (que funciona como boca) dentro de un círculo (que simula la cabeza) identifican a casi todos. Y así, cuando el espectador mira una fotografía o un dibujo realista de una cara, los ve como los rostros de otro pero cuando penetra en el terreno de la caricatura se ve a sí mismo.³ Para el cómic resultan útiles estas figuras icónicas porque el éxito de la historia depende de la identificación del espectador con el héroe. Por otro lado, nadie espera que el público se identifique con paredes de ladrillo o paisajes, y por eso los segundos planos de las viñetas muestran en el cómic una ligera tendencia a ser más realistas.⁴

Más específicamente se podría decir que los dibujantes japoneses han fundado un estilo híbrido de segundos planos rayanos en lo fotográfico y personajes sumamente caricaturizados, además muy convencionalmente: ojos grandes y acuosos, nariz muy pequeña igual que la boca, mentón picudo y cráneo y sobre todo pelo muy voluminoso y de color no realista, es decir azul, violeta o rojo tomate. Pero los dibujantes japoneses fueron aún más allá y descubrieron que el poder objetivador del dibujo realista podía servir para retratar a otros personajes, generalmente los malos, de manera que se hacía hincapié en su "calidad de ser otros" diferentes del lector, identificado con el héroe.

³ Teoría expuesta por Scott Mc Cloud en su ensayo dibujado *¿Cómo se hace un cómic?*, op. cit. p. 34-7

⁴ El ejemplo vuelve a ser de Mc Cloud.

Libres Para Siempre, además de emplear, como el Equipo Límite, por ejemplo, estos personajes *manga* tan reconocibles con relativa asiduidad en su pintura, utiliza además el efecto enmascarado en el terreno formal para crear personajes o escenas que no son de estética *manga* propiamente dicha. Digamos que simplemente emplea este efecto formalmente, en la dirección y sentido en que lo hace cualquier dibujante japonés, es decir, en lugar de, como se acostumbra en la forma de la pintura realista, detallar el primer plano y dejar más borroso e indeterminado el fondo, pintan segundos planos sumamente nítidos sobre los que colocar un motivo principal más esquemático.

Es el caso del cuadro *Y murió pobre olvidado e inglés* (ver fig. 127, p.306) o de *Toma té como los ingleses*. En este último destaca un fondo abstracto, generado por ordenador, radicalmente simétrico y sumamente detallista que fue copiado por medio de la pintura empleando procedimientos lujosos como la textura, el color brillante o los degradados hasta llegar dar una sensación de gran profundidad. Sobre él se dibuja una figura central que ocupa un primer plano etéreo, apenas esbozado mediante una fina capa de negro. Esta figura principal representa a un hombre grande, vestido con traje y corbata negros, lleva unas gafas de sol y parece brotar del centro del cuadro aplanándolo. El personaje sufre la reducción del efecto enmascarado para adaptarse a las "sugerencias" formales, a las marcas que se descubren en el fondo, y que justifican su encajado en la composición. Por eso, es muy corpulento, porque las protuberancias simétricas del fondo a las que figurativamente se adapta el dibujo de los hombros están bastante separadas del eje central; su camisa es azul oscuro, porque ese es el color que el fondo ostenta en la zona donde coincide con el dibujo del cuello y pechera, y así sucesivamente. Pero su apariencia es ostensiblemente *manga*. Y es que se trata de un personaje concreto, es uno de los de guardaespaldas que aparecen fugazmente en la película de animación *Akira* (1993) del dibujante Katsuhiro Otomo. Lo curioso es que siguiendo el método de adaptar la representación del personaje al fondo en el sentido más plano y literal del trabajo formativo el equipo descubre de pronto una "sugerencia" de carácter formal, más bien figurativo, pero que tendrá consecuencias temáticas. En efecto, lo que le descubren los miembros de LPS al personaje de Akira es un nuevo peinado, concretamente, el sujeto va a figurar estar peinado con una coleta en lugar de lucir el pelo corto. De manera que el guardaespaldas de Akira pasa a parecerse al personaje de John Travolta en la película *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. Un gángster que va vestido con traje y gafas negras, como el guardaespaldas *manga*, pero que lleva el pelo recogido en una coletita muy de los noventa. El mecanismo humorístico de sometimiento total a las formas (como si entrara en escena un hábil escenógrafo que quisiera dar idea de un carácter rentabilizando algún gesto o peculiaridad física sumamente característico del actor) se manifiesta también en el título que es escrito sobre el propio lienzo: "Toma té como los ingleses". En principio, esta frase, parece actuar desde la óptica opuesta a la "forzosidad" que suponen las "sugerencias" formales. En efecto, parece que el artista se hubiera hartado de su falta de libertad creativa y quisiera ejercitarla amparado por la sensata excusa de que, dado que las afirmaciones que se pueden hacer para dar cuenta de la identidad de una persona son infinitas, resulta creativamente legítimo darle al personaje un rasgo cualquiera, pues todos pueden resultar igualmente válidos. Así se otorga al espectador una pista totalmente aleatoria pero sugerente sobre la persona de las gafas de sol: "Toma té como los ingleses". También puede leerse la frase como imperativa, escrita en tercera persona y dedicada al espectador mismo, al que se le sugiere que haga como los ingleses y tome té. De todas formas la intención permanece, el artista se declara humorísticamente impotente a la hora de afrontar la tarea de decir quien es el que aparece en el lienzo, ya

que si, por ejemplo, el espectador tomara té, también compartiría un rasgo característico con el personaje del cuadro.

Pero es que esta pequeña excentricidad servirá de delgada línea de unión con el destino extravagante de otro supuesto caballero pintado por LPS que seguro también gusta del té, va vestido de astronauta y del que se dice: "Y murió pobre, olvidado e inglés". Materialmente ya explicamos que ambos retratos resultan llamativamente indefinidos si se los compara con los detallados fondos, de manera que los lienzos se parecen formalmente entre sí y a las viñetas que adoptan el efecto enmascarado característico del género *manga*. Temáticamente, ambos personajes proceden del universo infantil (uno es un personaje de un cómic y el otro una esculturita de plástico de las que se regalan con los huevos de chocolate *kinder*) y están definidos desde una indicación de escenógrafo que se empeña en otorgarles la nacionalidad inglesa. Ambos son irrelevantemente ingleses pero del mismo modo paradójicamente determinante en que lo son los personajes que aparecen en los famosos chistes infantiles de: "Van un inglés, un francés y un español a hacer cualquier acto imprevisible, cuando..." Esta chistosa fórmula ha sido pintada por Libres Para Siempre alias Agradezco esta oportunidad en varias ocasiones, una de ellas en la muestra que tuvo lugar en ARCO 92 donde una gigantesca flor, con ojos y boca, muestra escrita en un bocadillo de cómic la siguiente leyenda: "Van un francés, un español y un chino en un avión y entonces..."⁵ De manera que, respecto a los textos que aparecen en los cuadros del astronauta y el guardaespaldas, podemos decir que resultan tan fatalmente determinados como la coleta del personaje *manga*. En efecto, si uno se fija en la película de Tarantino, verá que uno de los rasgos que definen a Vincent, el personaje que hace Travolta, es su americanidad.⁶

Libres Para Siempre decide no mostrar el menor asomo de ironía hacia un tipo como Vincent, y por eso establece que su *alter ego*, el corpulento chico *manga*, debe ser tratado literalmente: como lo que es, un extranjero, del que, igual que del macarra Vincent, se puede asegurar que, de haber viajado a Londres, por ejemplo, habría encontrado excéntrico el hábito de beber té. Y lo mismo que es un rasgo importante para presentar a Vincent el haber tomado "Royale con queso" en París (nombre chocante para la hamburguesa cuarto de libra americana) resulta también relevante que un guardaespaldas japonés de los 90 tome té como los ingleses. De esta manera el equipo acepta la premisa pop de que lo que nos une en los 90 no son tanto las creencias comunes sino las imágenes comunes: lo que nos une es aquello de lo que somos testigos.

Por eso el personaje *manga* despierta en nosotros una especie de vergüenza ajena porque nos lo imaginaos lleno de estupor en su viaje, enfrentado a costumbres tan raras como el té de las cinco.

La mirada extranjera, astronáutica u oriental se toma al pie de la letra todo lo que ve, pero tiene su contrapunto en la desconfianza del que escucha el relato. Libres Para

⁵ Agradezco esta oportunidad, Buades, ARCO 92, Madrid

⁶ Esto se descubre en el divertido diálogo que mantienen el matón y su compinche. Una forma de presentación de ambos personajes:

-Vincent (que acaba de regresar de un viaje por Europa): ¿Sabes cómo llaman al cuarto de libra con queso en París?

-¿No lo llaman cuarto de libra con queso?

-Utilizan el sistema métrico, no sabrían qué coño es en cuarto de libra

-Pues ¿cómo lo llaman?

-Lo llaman *Royale* con queso

Siempre dramatiza ante nuestros ojos la paradoja formal de un arte pop que escucha y de un arte *manga* que viene de lejos y juntos establecen un *manga* pop conocido y chocante, oriental y occidental a la vez. Entre el homenaje y la suspicacia. Así también pueden ser vistos: el cuadro *Angry girl* (1996) del autor japonés Taro Chiezo que mezcla un icono de la cultura contemporánea japonesa (un personaje de una popular serie de dibujos animados *Shailor Moon*) con otro del modernismo americano (unos brochazos propios del Expresionismo Abstracto) (fig.109) o los cuadros de Estrujenbank donde aparecen personajes del TBO o fotos de parroquianos en entornos lírico abstractos (fig. 110). Parece que los artistas plásticos quisieran retratar un fenómeno que Foster Wallace encuentra característico en la narrativa de los años 90 y que describe en su ensayo *E unibus pluram*:

"Las referencias pop funcionan tan bien en la narrativa contemporánea porque *a*) todos reconocemos esas referencias, y *b*) todos nos sentimos un poco incómodos por reconocer esas referencias".⁷

Así que el procedimiento de "poner caras a las manchas", o lo que es lo mismo, de sacar del fondo las figuras, ha sugerido a este colectivo un peculiar procedimiento de enmascarado capaz de generar personajes ambiguos, evitando así la incomodidad del reconocimiento masificado pero bordeando de cerca la amenaza del malentendido y la acusación de subjetividad gratuita. Así, el talante de Vincent tan enfático (representa la mirada del extranjero que observa todo lo que le rodea y le es desconocido, con los ojos bien abiertos, fijándose en lo que hay detrás de cada detalle, para captar lo que es normal, lo que se parece a su propio país) explica, en cierta forma, el trabajo formal del grupo sobre lonas estampadas. Procedimiento de atención consciente que permite exhibir fondos complicados, detallistas y nítidos sobre los que brotan sutilmente formas cada vez más reconocibles, pero siempre respetando el criterio formal de la economía de trazos. Es el caso de *Esto es un infierno*, *Japanise watercolour* o *Manchuria, happy days* (figs. 111-12). Por otro lado, esos ricos estampados de brillantes colores recuerdan al tratamiento que de las telas se hace en la estampa tradicional japonesa. Así las pequeñas planchas de madera o *wood-block* permitían estampar las telas, tanto en la realidad como en los grabados mismos, y daban esa apariencia plana que también tienen los cuadros de Libres Para Siempre sobre lonas. A menudo eso que brota y se entrelaza con el estampado son textos como en la instalación *El placer de la lectura* que consistió en la intervención con palabras sobre sombrillas de playa que fueron instaladas en una biblioteca (fig. 113).⁸

Otro procedimiento de enmascarado, investigado por Estrujenbank, tiene que ver directamente con el deseo de identificación con lo representado que afecta al público profano y que resulta chocante para aquellos que opinan que toda vanguardia auténtica necesita una dosis de impopularidad. Por eso, la crítica tilda frecuentemente al arte narrativo y al Pop de populistas y cómplices de las instituciones como museos y galerías por ser artes de iconografía más que de conceptos o acciones. Se considera además que, dado que la identificación del espectador es una especialidad de la caricatura y que se busca sobre todo en el arte de masas relacionado con la baja cultura (televisión, cómic y cine de entretenimiento), terreno de donde proceden, por otra parte, multitud de motivos empleados por artistas pop de todas partes del mundo, se duda de su independencia filosófica y hasta económica respecto de esa cultura. Los colectivos como Estrujenbank consideran sin embargo, con los creadores más pop o los dibujantes

⁷ Wallace, op. cit., p.58

⁸ Libres Para Siempre, *El placer de la lectura*, Feria Tránsito con la galería Valle Quintana, Toledo, 2000



Figura 109. Taro Chiezo, *Angry Girl*, 1996. Técnica mixta



Figura 110. Estrujenbank, *Abstracto*, 1990.
Técnica mixta sobre tela, 91 x 61 cm.



Figura 111. Libres Para Siempre, *Esto es un infierno*, 1996. Acrílico sobre lonas estampadas. 58 x 402 cm.



Figura 112. Libres Para Siempre, Vista de la exposición *Ciberchic*. *Esto es un infierno* con las lonas: *Manchuria happy days* (Técnica mixta sobre lonas estampadas, 100 x 150 cm.), *Poron pon pero* (Acrílico sobre lona estampada 70 x 100 cm.) y *Japanese watercolor* (Acrílico sobre lona estampada, 300 x 120 cm.), 1996.



Figura 113. LPS, Sin título, 1992. Acrílico sobre lienzo, 91 x 58 cm.

“El estampado está pintado imitando las cascadas de flores cursis del *anime* tipo *Candy Time*. Los personajes con alas son también herederos de esta estética infantilmente romántica”.



Figura 114. LPS, Vistas de la instalación *El placer de la lectura*, 2000. Acrílico sobre sombrillas de playa instaladas en una biblioteca



Una de las sombrillas pintadas

de *manga*, que, primero, la sociedad y los artistas no dejan de inventar nuevos símbolos, segundo, que esos símbolos o iconos, trasladados al terreno artístico, requieren de la participación del espectador para cobrar vida y, tercero, que han pasado más de veinte años desde que McLuhan reparara en que la gente no está interesada en los objetos sino en interpretar papeles y que de eso se ocupa la iconografía visual.

Así que, Estrujenbank proporciona al espectador unos cuadros especialmente diseñados para provocar la identificación, que funcionan como los cartones de los barracones de feria donde el usuario puede disfrutar metiendo su cabeza en el cuerpo de un vaquero, un musculado chulo de playa o una *gogó girl*, por ejemplo. Por eso, en alguno de sus cuadros, Estrujenbank reserva con una línea de puntos una zona de la imagen y escriben dentro: "su foto aquí". También remiten al entorno infantil de ferias y circos, el título y la intervención de Juan Ugalde en la convocatoria *Pasen y Vean* (1999) de Barcelona⁹ (fig. 115) o los carteles de circo de Patricia Gadea (1992).¹⁰ Ejemplo de ello es también el telón que esta última proyectó, junto a la artista Belén Sánchez, para el trabajo colectivo que tuvo lugar en el espacio del Ojo Atómico que se proponía lo siguiente: "Inventémonos un telón para que se hagan fotos delante mujeres artistas llorando". La propuesta de Patricia y Belén consistía en una bandera de España donde una mujer, con aspecto de estrella de circo, situada en la banda del centro ostentaba el lema: "alma de puta y coño de santa" (ver fig. 35, p. 149). Esta española disfrazada era observada por un dibujo de un hombre con la nariz en forma de pene. Ambos personajes enmascarados para la empatía (en este caso horrorizada) recuerdan el maniático procedimiento que emplea Libres Para Siempre para autorretratarse. Un método que en el fondo consiste en meter la cabeza en distintos entornos chocantes. Por ejemplo, en el *Autorretrato chino* (2000) los miembros del colectivo se cuelan dentro de un entorno oriental (fig. 116). Vemos una chispeante cascada roja sobre la que brota una flor blanca, alrededor de la cual los componentes de Libres Para Siempre se presentan como cabezas sonrientes de tez amarilla y ojos achinados. También existe uno paleontológico que les desvela dinosaurios, *Autorretrato con mala cara* (El Ojo Atómico, 1994) (fig. 117) y otro que les coloca en el maremágnum de una campaña electoral socialista, *Chicos PSOE* (Estrujenbank, 1991).

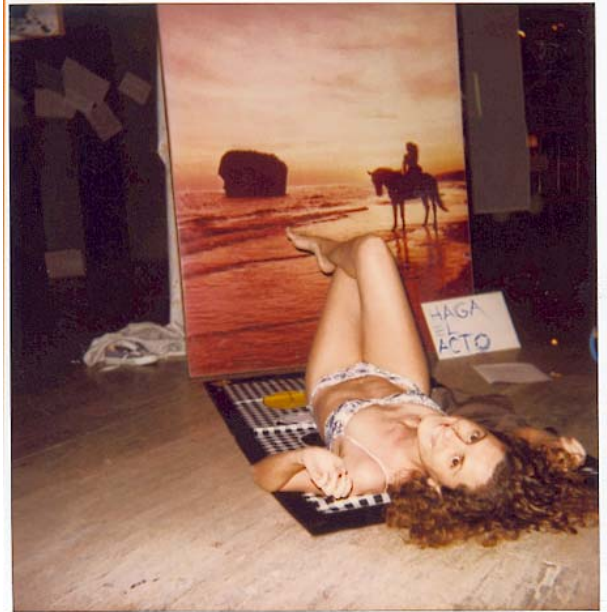
Considerando que el efecto enmascarado, un recurso central en el *manga* y el *anime* japoneses, se encuentra formalmente presente en estos fantasiosos autorretratos debemos analizar, además, las consecuencias temáticas de su uso, que son aún más interesantes. En efecto, Libres Para Siempre, como el resto de los equipos a examen, considera que para producir iconos nuevos que atrapen al espectador se debe practicar la mezcla audaz de sentidos y sentimientos. Así, en el mundo de la cultura popular japonesa, resulta común que los personajes de una misma historia muestren diferentes niveles de detalle, recurso que sirve, como dijimos, para indicar personalidades dispares, pero lo chocante es que cada personaje de éstos suele ostentar, a su vez, varias

⁹ Propuesta llevada a cabo bajo la dirección de Juan Ugalde, en el programa Intermix del CCCB (Centro Cultural Barcelona) en 1999. Concretamente, Juan Ugalde presentó un cuadro para hacerse fotos, pues colgaba del techo y tenía un agujero para meter la cabeza. La imagen presentaba esos desastrosos edificios populares de Madrid infrecuentes en Barcelona. Hacerse una foto allí debía ser para un catalán como jugar a vivir en Madrid. También se podía uno fotografiar frente a un cartel grande que mostraba un atardecer idílico en una playa (con un indio montado a caballo) y donde se habían instalado: una toalla de Mikey Mouse, un cubito y otros accesorios para jugar en la arena y un cartelito que decía: "Haga el acto".

¹⁰ Serie basada en la manipulación de carteles de circo arrancados de la calle que fue expuesta por Patricia Gadea en la galería Masha Prieto de Madrid en 1992. (Ver fig. 37 p. 151)



Figura 115. Almodena Baeza, *Pasen y Vean*, 1999. *Performance* que emplea un cuadro de Juan Ugalde/fotografía *polaroid*.



Almodena Baeza, *Pasen y Vean*, 1999. *Performance*/fotografía *polaroid*.



Figura 116. Libres Para Siempre, *Autorretrato chino*, 2000. Caja de luz, 90 x 120 cm.



Figura 117. LPS, *Autorretrato con mala cara*, 1994. Diapositiva proyectada

personalidades enmascaradas. Dos ejemplos: el profesor sabio, erudito y valiente que instruye a *Woku* en *Bola de Dragón* se convierte, en determinados momentos, súbitamente, en un enano saltarín y lujurioso (un dibujo completamente distinto y animado de manera diferente) que se comporta como un frenético viejo verde. Tampoco se explica uno porqué el genial futbolista Chicho, un niño muy serio y responsable que siempre debe saltar al terreno de juego en momentos cruciales para salvar al equipo de derrotas deshonrosas, se vuelve hiperactivo y loco de pronto. Y es que para convertirse en héroe necesita pasar por una fase gráficamente exaltada, momento que sigue al hecho bochornoso ver las bragas de una niña. Y en general, todos los personajes japoneses tienden a descomponerse para mostrar un lado indigno: bizquean, sudan, enrojecen, se les tuerce la boca, dan botes como posesos... o terrible, como cuando crecen súbitamente hasta el cielo y desarrollan en cuestión de segundos un aspecto monstruoso y maloliente, nada humano. En el cómic europeo no se dan nunca esas transiciones tan bruscas, ningún personaje del cómic occidental, incluidos los superhéroes, da esos bandazos formales y emocionales tan gratuitos.

Pues bien, el autorretrato de LPS, donde se representan en la cascada, con la cara amarilla, excesivamente sonrientes y con los ojos exageradamente achinados remite a esta técnica oriental de creación de personajes. Así, en este caricaturesco autorretrato, y salvo que, en la representación de los ojos (ese atributo característico que todo dibujante o animador japonés redondea y agranda de modo grotesco para jamás mostrar a persona oriental alguna con los ojos rasgados) el grupo no sigue los cánones formales *manga*, respeta sin embargo el espíritu pues nadie puede negar que la convención japonesa de presentar a personajes orientales como occidentales se mantiene, igualmente absurda, cuando Libres Para Siempre invierte los atributos característicos de su raza. La clave del porqué LPS se representa oriental está en un cuadro más antiguo. En este último, LPS pintó un chiste visual mediante la representación de un grupo de chinos. Situados frente al espectador, como si posaran para una foto de boda, conformaban sin querer la bandera española. En efecto, sus trajes y gorros cónicos tradicionales, todos de color rojo, componían las franjas superior e inferior de la bandera, mientras que, sus caras amarillas servían para figurar la franja central de la misma (ver fig.164, p.406).

Así, las señas de raza e identidad, a la luz del cuadro de la bandera, son en el autorretrato chino llevadas al absurdo como en el que el colectivo se representa con "mala cara". Este último responde a un encargo de Gonzalo Cao, que solicitó, para la exposición *Justos por pecadores. Cubismo terminal* (1994), la creación de autorretratos por parte de los artistas participantes que debían mostrar: "mal aspecto y hasta mal olor". Esta orden ofrece al equipo la oportunidad de insistir en el mecanismo para producir retratos chocantes que tan buen resultado da en las barracas de feria. Concretamente, los miembros de Libres Para Siempre introdujeron, por medios informáticos, la cabeza dentro de un entorno delirante, en este caso una ilustración de dinosaurios (fig. 117). Este autorretrato fue realizado durante la fiebre que se generó en todo el mundo tras la película, *Jurassic Park*, que realizara el director Steven Spielberg sobre el animal prehistórico.

La chistosa paradoja formal que el colectivo reproduce en este autorretrato resulta paralela a la que genera la propia película. Porque lo curioso de *Jurassic Park* es que la figura de un ser desaparecido hace mucho tiempo ha sido rodada con medios mecánicos y veraces como son las cámaras de cine. Igualmente, parece decir Libres Para Siempre, se pueden manipular imágenes fotográficas por ordenador de manera que el artista de los 90 no renuncie a participar en el acto de producir imágenes con sus propias manos

aunque emplee soportes fotográficos. Así, el grupo se reivindica pintor más que fotógrafo, aunque no pinte nada.¹¹

Por otro lado, la obsesión infantil de este director por estos gigantes recuerda a la de los japoneses por monstruos (Gozila, Mazinger, los actuales Pokémons) o a la de Beuys por mamuts y coyotes, sólo que, en lugar de mantenerla en el terreno de la mitología popular infantil, como hace el creador japonés de entretenimiento, o transfigurarla para hacerla presentable en el minoritario entorno de la alta cultura, al modo del artista alemán, Spielberg la inocular en el campo comercial y construye un icono masivo que se carga de los atributos de las mercancías: mal gusto, uniformidad y degradación. Así que, representarse a sí mismos como dinosaurios sugiere una aceptación de los mecanismos de obsolescencia inherentes a la sociedad de consumo, una cura contra la vanidad en la línea de los pintores que se autorretratan feos o viejos, y también disfrazados.

Con idéntico gusto por la autocalumnia, y por si no fuera suficiente mostrarse engañados como chinos o dinosaurios horteras Libres Para Siempre se presenta, en el marco de la exposición PSOE comisariada por el grupo Empresa en 1991, en la Galería Estrujenbank, como hipócritas socialistas (ver fig.175, p.422). Aquí, se pintan forzosamente sonrientes, en un cuadro de dimensiones claramente electoralistas (casi cuatro metros de largo por 1,30 m. de ancho), flanqueados por un optimista arco iris (recuerda a fantástico *rainwou* de la tendenciosa película del *Mago de Oz*) y se nombran *Chicos PSOE*.

¡Cómo escandalizó esto a los promotores! que censuraron el cuadro.¹² Finalmente, aunque no fuera colgado, permaneció a la entrada de la exposición, apoyado contra la pared en sentido vertical (los siete autorretratos estaban pintados, uno detrás de otro, sucediéndose a lo largo de un eje horizontal). Autoproclamarse socialistas es una desvergüenza que aísla a LPS del resto de los artistas participantes que buscaban criticar la torpe política, sobre todo en el área cultural, del partido socialista que entonces gobernaba. En este sentido, arrojan sobre sí una sospecha infundada pues Libres Para Siempre no se benefició nunca directamente de dicha política cultural. Pero, como se señala en el cuadro, se sienten de algún modo un producto característico de la misma (entre otras cosas por su impotente juventud) que es lo que expresa su ortopédica sonrisa pintada contra el arco iris de reminiscencia infantil y electoralista a un tiempo. Son alegres marionetas. Entender su denuncia exige penetrar en el sutil campo del autoinsulto magistralmente empleado por surrealistas belgas como Magritte¹³ o por Preiswert, sin ir más lejos.¹⁴ Incluso Estrujenbank explota a través de la figura infantil del pintorcito los sentimientos contradictorios de ternura y repulsión. Pero sobre todo, es un mecanismo del *manga*, escuela maestra en retratar tal contradicción de sentimientos y actuaciones intencionales.

En resumen, los autorretratos de LPS se mantienen, a un mismo tiempo, tanto a la derecha como a la izquierda de la evolución posmoderna del tema de la identidad: un

¹¹ De la misma manera se empeña en producir movimiento a partir de una sola fotografía, negando la técnica del video o el cine, como demuestran las animaciones fotográficas de la felación del *Composite* (1997) o las negativas del Gonzalo-oso en *Turulato Tornillo, una aventura aleatoria por el infinito* (1999).

¹² Los comisarios de la muestra eran el grupo Empresa.

¹³ En este sentido representar al belga genuino como un ser plúmbeo, siempre de negro y con bombín es una forma de auto descalificación.

¹⁴ *Hacienda somos tontos, 16 de junio* (día de elecciones nacionales) *sorteo extraordinario*,

severo compromiso con los planteamientos políticamente correctos, que tiende a buscar apoyo en la cotidianidad documentada objetivamente, contrasta, pero coexiste, con una narración altamente subjetiva, más bien *manga*, que toma su inspiración de la fantasía, lo infantil y lo oriental, representado literalmente, sin ningún control crítico de vocación universalista, y que, a falta de una mejor expresión, puede ser descrita como "pop *manga*" o "justos por pecadores, cubismo de los sentimientos". Y esta antinomia de principios opuestos —análoga al hecho de que la vida social e institucional en España, a pesar de estar estrictamente conectada por el sentimiento de globalidad y las convenciones occidentales, ofrece a este colectivo, en un principio anónimo, un amplio margen para la excentricidad individual— también se hace patente en los recursos simbólicos que los colectivos a examen emplean habitualmente (como la "confrontación", empleado por Preiswert y Estrujenbank en sus imágenes de la infancia, o la "contrariedad", que es el principal atributo de lo infantil según Empresa).

Narración cíclica, "exaltada vergüenza" en los homenajes

Entre infantilmente disfrazado y abruptamente enmascarado se encuentra el personaje central del emblemático cuadro de Libres Para Siempre *Dalí disfrazado de Fofó* (1990) (fig. 118).¹⁵ Aquí, la presentación, conscientemente confusa, de la identidad del protagonista se presta a una doble interpretación: podríamos creer que el pintor surrealista Dalí se encuentra caracterizado de payaso o que Fofó, el famoso payaso televisivo de los 70, se oculta tras una máscara de loco pintor. Concretamente, el personaje porta la máscara inconfundible del rostro de Dalí (ojos muy abiertos, excéntricos bigotes, y gesto equívoco entre sorprendido y provocador) mientras que su cuerpo descabezado resulta igualmente característico. En efecto, la larga camiseta sobre unos pantalones azules, los zapatones con la suela desprendida, el bombín, la roja nariz de payaso y sobre todo la guitarra y su postura, una pierna se cruza sincronizadamente en el aire con la de otro personaje situado al lado, del que sólo vemos una pierna y una mano que sujeta un trombón, señalan a ese cuerpo como perteneciente a uno de los llamados payasos de la tele Gabi, Fofó, Miliqui o Miliquito. Estos populares personajes comenzaban su show televisivo con un baile. Se situaban sobre el escenario en línea frente a la cámara, tocaban y bailaban (levantando el mismo pié y cruzándolo como si dieran una patada al aire y así sucesivamente) mientras cantaban "Érase una vez el circooooo". Pues bien todo niño español que viera la televisión a finales de los 70, como es el caso de los miembros de LPS, reconocería, por su guitarra y bombín, al Fofó oculto tras la cara de Dalí. La dificultad momentánea (el título los identifica perfectamente) de establecer quién es realmente el personaje principal, Dalí o Fofó, parece servir para parodiar los métodos un tanto detectivescos del historiador del arte entregado al estudio iconológico de las imágenes o a la tensión que subyace tras la sugerencia nietzscheana de tratar de identificar al actor de los conceptos, al "quién" de la filosofía, como tarea ineludible del pensador responsable.

Una breve descripción de estos poco atractivos personajes nos informa de que:

- Dalí es un pintor muerto que, en los 90, se encuentra en decadencia (una decadencia profética pues él mismo se auto proclamó payaso con sus histriónicas actuaciones ante la prensa) y anuncia el sometimiento de su figura a un orden nuevo que (al margen de la

¹⁵ Parece todo muy amistoso, galería Válgamedios, Madrid, 1991.



Figura 118. LPS, *Dalí disfrazado de Fofó*, 1991. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.

validez que pueda poseer y del tiempo que tarde en encumbrarlo de nuevo) ya no reconoce a Dalí como un genio de la pintura.

- Fofó es un payaso cuya muerte produjo un insólito despliegue mediático que puso en circulación multitud de lacrimógenos recuerdos y homenajes en televisión supuestamente dedicados a explotar las desgarradoras paradojas niños-muerte, tragedia-comedia, circo-televisión, arte-vida... Un espectáculo oportunista dedicado a quien vivió dedicado precisamente al mundo del espectáculo y que los colegas que le sobrevivieron explotaron sin pudor haciendo realidad una máxima que el propio Fofó podía haber suscrito: "que el espectáculo continúe".

Así que LPS convoca a un héroe patético, como es Dalí con traje y nariz de payaso, junto a uno muerto casi en acto de servicio, como Fofó.

Del mismo modo en que el efecto enmascarado propio del cómic fue estudiado en relación con la formación del cuadro *Toma té como los ingleses*, la composición de *Dalí disfrazado de Fofó* (y hasta el tipo de situación construida) puede ser explicada si se considera la influencia de otros dos importantes recursos del oficio de dibujante de cómics: la elección de una transición narrativa determinada entre viñetas y la sugerencia del paso del tiempo. En efecto, si uno imagina este lienzo como una sucesión de dos viñetas, una, donde están los personajes y otra, vacía y roja, puede llegar a advertir, cómo, con tan sólo dos elementos se establece una narración cíclica, forma muy común en muchas manifestaciones del arte japonés (la ola de Hokusai resulta paradigmática), y que se conserva en los cómics *manga* donde "los elementos omitidos de una obra de arte forman parte de ésta al igual que los presentes".¹⁶

Formalmente, en la pintura de Dalí disfrazado de Fofó de Libres Para Siempre, se nota cierta influencia de la transición entre viñetas, llamada aspecto-a-aspecto,¹⁷ también muy típica de cómic *manga*, y que consiste en mostrar aspectos de la escena fragmentadamente para que el espectador pueda observar la situación tranquilamente porque el tiempo está detenido para los protagonistas, que se traduce en un mecanismo de fragmentación a la hora de componer o disponer los elementos sobre el lienzo. Efectivamente, el grupo en lugar de tener en cuenta la supremacía de los primeros planos y la continuidad de tonos propios de la pintura realista produce un plano pictórico figurativo de apariencia pop donde los elementos funcionan por separado y precisan, por tanto, de cierta capacidad de síntesis visual en el espectador que debe iniciar su reconstrucción. En Dalí, la nariz de payaso se recorta y se pinta vinculada al plano del fondo más que a la cara; la cabeza, los brazos y las manos no tienen nada que ver (estilísticamente) con el gorro o el resto del cuerpo (que son planos y rojos) y para colmo los instrumentos flotan independientes sobre la escena. La mirada recorre estos fragmentos con los que se ha montado la imagen sin mucha dificultad pero persiste una sensación de que la representación contiene un juego, una narración o quizá un

¹⁶ "En Occidente el arte y la literatura tradicionales no suelen andarse con rodeos. En líneas generales somos una cultura que va al grano. Pero Oriente cuenta con una rica tradición de obras de arte cíclicas e intrincadas. Los tebeos japoneses pueden ser los herederos de esa tradición (...). Y es que en el Japón, más que en ninguna otra parte, el cómic es un arte...de intervalos. La creencia de que los elementos omitidos de una obra de arte forman parte de ésta al igual que los presentes ha sido especialidad de Oriente durante siglos".

McCloud, op. cit., p 81-2

¹⁷ Según terminología de McCloud, la transición aspecto-a-aspecto no se emplea en Occidente porque supone una pérdida de tiempo y de espacio. El observador debe hacerse con la situación en el menor número de viñetas posibles, de manera que recrear un lugar por medio de distintos aspectos no añade nada a la peripecia narrativa y resulta antieconómico. McCloud, op. cit., p. 72

desajuste. El personaje parece ortopédico, a punto de desmembrarse por la acción de varias manos invisibles. Así lo describen los amigos de Libres Para Siempre que escribieron sobre el cuadro para el imprescindible¹⁸ catálogo de la exposición *Parece todo muy amistoso*, en la galería Válgamedios:

Según Cecilia Guiter la figura no dialoga con el lienzo de fondo:

"Hay rojo y hay rojo. Y el artista, un payaso. O el payaso es pintor. El cuadro sale de repente".¹⁹

Miguel Ángel Martínez aprecia distintos estilos fragmentarios que le sugieren su papel de detective y la presencia de un cadáver (¿exquisito?):

"Volví a mirar el cadáver. Claro, ¡diez negritos!, pero ellos son siete; aún así más que yo".²⁰

A Luis Javier Surroca le impresiona la falta de conexión entre cabeza y cuerpo lo que le sugiere un desmembramiento fruto de una explosión:

"Cuando se encontraron Dalí y Fofó, hablaron de cosas que tenían en común y luego se fueron al bar del tío Vania. Fofó iba disfrazado de Dalí y Dalí de Isaac Shamir (...) a sus espaldas, un autobús de tres pisos repleto de terroristas palestinos se estrellaba a 240 km/h contra un jardín de infancia lleno de pequeños niños rumanos".²¹

Jaime Aledo señala muy claramente cómo ciertas partes son fragmentos de otras:

"La nariz del payaso, que es el centro de su rostro, que es el centro de la composición, es un agujero por el que se ve el gran fondo rojo del cuadro".²²

Miguel Ángel Martín encuentra chocante la construcción final:

"Cuando en un paseo se elige un camino se tienen que dejar los otros. Cuando se representa ese camino simplemente se pueden ocupar todos a la vez.(...) Esto es que le dan un papel de lija a un ciego, entonces lo palpa y exclama —pero bueno, ¿quién ha escrito estas tonterías?".²³

Por su parte, el extrañamiento de Guiter y Aledo ante planitud del lienzo (más de la mitad está ocupado únicamente por un campo de color rojo brillante) se explica por la influencia de un recurso *manga* que el artista Murakami describe como "la metodología estructural del arte japonés contemporáneo". Un fenómeno estilístico que el japonés denomina "superflat" (superplano) reconocible también en algunos cuadros de Libres Para Siempre como Alien, Perestroika o Tetris y en impresiones digitales.

Otro de los rasgos que el artista japonés Murakami considera esencial en el arte japonés de entretenimiento y también presente en el arte neopop del momento es la "exploración de las nociones de juego y entretenimiento incluso cuando se introducen conceptos serios como la supervivencia".²⁴ Una sensación ambigua que se hace patente, además

¹⁸ Decimos imprescindible porque los catálogos dispuestos sobre unas mesitas conferían a las piezas el carácter de instalación ya que cada cuadro, de los tres presentados, presidía una sala o capillita individual que contaba con un foco que lo iluminaba, una serie de sillas dispuestas a su alrededor y un puñado de catálogos a mano para leer y comentar.

¹⁹ Cecilia Guiter, Sin título, en *Catálogo de la exposición Parece todo muy amistoso*, Válgamedios, Madrid, 1991.

²⁰ Gavioto, "Dos comentarios verdaderos y uno falso", op. cit.

²¹ Luis Javier Surroca, Sin título, el texto empieza así:

"Cuando Franco se murió yo era muy joven pero recuerdo que medio una alegría acojonante. Cuando Fofó se murió era joven también, pero no me hizo tanta ilusión. Y cuando Dalí murió ni yo era joven ni Dalí tampoco.

²² Un profesor de Bellas Artes, "Ideas estéticas", op. cit.

²³ Miguel Ángel Martín, "Medir es falso", op. cit.

²⁴ Takashi Murakami, citado por Fleming en *My reality...*, op. cit., p.28

de en cuadros de Libres Para Siempre como el que nos ocupa o las niñas pugilistas, en los muñequitos de Kelley, en las esculturas de muñecas mutantes del grupo español Antozoo y en las fotos de soldaditos en guerra de los hermanos Chapman, por ejemplo. En todos ellos hay belleza y horror o, más precisamente, monería y violencia.

En el cuadro de los payasos podríamos imaginar una sucesión oriental de al menos dos viñetas que presentan una temporalidad ambigua: la primera, está cortada por la izquierda a sangre y por eso impide ver entero al personaje que está entrando detrás de Dalí; la segunda, es una viñeta sin recuadro de color rojo. Podría tratarse de un detalle enormemente ampliado de la ropa o representar la mente de Dalí que piensa en rojo.²⁵ Su naturaleza indeterminada, el hecho de ser una viñeta tan muda, no ofrece pistas en cuanto a su duración y produce por tanto una sensación de infinitud.

Pero la forma de esta imagen no es el cómic sino la pintura. Y una pintura figurativa, con un estilo Pop familiarizado con los problemas que plantea el espacio visible y centrada aparentemente en reproducir un instante. Incluso podríamos ver el cuadro como una instantánea mal encuadrada. Un crítico con prejuicios jamás vería tras este cuadro una preocupación por mostrar un intervalo mediante la angustiosa lucha cíclica entre lo que está y lo que no está, que se vale de una clase de fragmentación que pretende fijar un instante eterno y que presenta "aspecto-a-aspecto" la acogida, el respeto, por una tontería verbal (Dalí es un payaso) que queda pintada contra el tiempo. El teórico de la posmodernidad J. F. Lyotard calificaría este empeño de sublime. Entendiendo por sublime eso que el filósofo define como "respeto del acontecimiento como oposición al asesinato del instante". Aquí el acontecimiento, el hallazgo respetado, la exigencia sublime es: "Dalí es un payaso". El historiador del arte Ángel González refiere lo que LPS quiere decir respecto a las payasadas de Dalí con las siguientes palabras: "simulaciones y mixtificaciones fértiles; construcciones o formaciones deliberadas, y sin duda intrigantes, (...) como las que Duchamp y Dalí intentaron consigo mismos".²⁶ Tal acontecimiento, como haría un artista colectivo neopop en huelga de celo a la japonesa, se pinta fielmente.²⁷

Movimiento subjetivo

Otro ejemplo más de una táctica del oficio de dibujante de cómic *manga* cuidadosamente analizada por Libres Para Siempre es el uso de triquiñuelas fotográficas para la representación del movimiento (como seguir el elemento móvil con la cámara para que el fondo parezca movido) o el empleo de la convención de dibujar muchísimas líneas dinámicas alrededor del personaje que se mueve.²⁸ Pero lo que

²⁵ El ensayista Ángel González descubre según Miguel Ángel González cita en el prefacio de *El Resto* (p.36-7), cómo la ola de Hokusai se retira para dejar visible algo que estaba oculto, el monte Fujiyama. Entonces el monte se une al primer plano por unos puntos blancos que pueden ser nieve si transcurren atrás en el espacio del volcán o gotas de agua si los consideramos vinculados a la parte de adelante. Lo mismo sucede con el rojo en la nariz de Dalí que puede ser visto como agujero que muestra el fondo-mente oculto por el cuerpo de Dalí- Fofó.

²⁶ Ángel González, "Wanted", en *El Resto*, op. cit. p.292

²⁷ Dice Miguel Ángel Martín de LPS en el catálogo de *Parece todo muy amistoso*, antes citado: "La huelga japonesa no es un invento de los sindicalistas sino de los artistas".

²⁸ "Los cómics norteamericanos apenas mostraron interés por esta triquiñuela fotográfica ((seguir el elemento móvil con la cámara)). Y en Europa donde las líneas dinámicas se usaban rara vez, también pasó sin pena ni gloria. Una vez más fue Japón, cultura de tebeos muy diferente de la occidental, quien se entusiasmó con aquel concepto del movimiento, apropiándose." McCloud, p.113

realmente interesa a LPS, respecto al problema de representar el movimiento, es la investigación llevada a cabo por los creadores *manga* sobre el poder emocional del movimiento subjetivo, en otras palabras, por mostrar lo que se ve “En el asiento del conductor”.

Algo parecido emprendió Libres Para Siempre en una exposición realizada 1992 para el Instituto Cervantes de Holanda en Utrecht poniendo al público holandés de arte en la grada de un estadio de fútbol. El asunto sorprendió mucho porque casi nadie amante del arte se confiesa seguidor de este deporte.

Así que la pregunta que se cierne sobre esta exposición versa sobre si es adecuado abordar con medios pictóricos el espectáculo del fútbol y más concretamente la representación del movimiento. O de los gestos de los infantilizados hinchas. Este es el asunto de uno de los cuadros de esta exposición que muestra a unos enfurecidos niños *manga* envueltos en una inapropiada atmósfera violenta como de linchamiento. Decimos inapropiada porque el fútbol no era un deporte muy popular en Japón o al menos no tanto como en Holanda y España. Por eso resultan tan anacrónicos los convencionales rasgos *mangas* (japoneses inventados) en un contexto futbolístico. Igualmente chocantes son los fotomontajes que acompañan al texto *¿Puedo decirte la verdad?* en el catálogo de *El Demon-nio Drojo* pues mezclan las tradiciones (oriental y occidental) y los formatos (dibujo y fotografía). Por ejemplo, una de ellas es la fotografía de una superheroína que sobrevuela el dibujo realista de un estadio de fútbol, cuando lo fácil hubiera sido precisamente lo contrario, dibujar un héroe de cómic sobre una foto panorámica de un estadio (fig. 119).²⁹

Volviendo a la muestra de Utrecht, el asunto es inapropiado pero también la ocasión pues en una muestra que pretende ser antológica, es decir donde se presenta la obra de un grupo de artistas españoles desconocidos en Holanda, no parece pertinente mostrar gustos o intereses infantiles. Tanto como los que refleja el título de la muestra *El fútbol es así*, una traducción del dicho holandés *The bal is rodn* (El balón es redondo) formas de eludir la responsabilidad en los fracasos deportivos. Igualmente, pero en el terreno formal el problema, pictóricamente complejo, de la representación de un elemento clave del juego futbolístico como es el movimiento, se reduce a describir el efecto que produce la cámara de televisión cuando sigue al elemento de la realidad que se mueve (generalmente pelota y jugador), y que conforma un primer plano que permanece enfocado mientras que el segundo plano aparece borroso. Generalmente el segundo plano movido representa al público pero lo curioso es que en los cuadros de *El fútbol es así* no existe primer plano nítido. Éste puede ser sustituido por un futbolista pintado mediante brochazos expresionistas o por un esquema médico de la rotura de una tibia o simplemente no haber nada: sólo una panorámica borrosa de la cámara que se ha movido alrededor de una masa de gente en busca de algo (figs. 120-21 y ver también fig.102, p. 266). Otras veces, en lugar de mostrar escenas trepidantes, capaces de emocionar al público, se opta por el reportaje documental y se presentan escenas de la vida cotidiana de los jugadores. Por ejemplo, en un brusco cambio de registro típico del *manga*, aparece en la exposición la lavandera del club mostrando orgullosa una

²⁹ Otra de ellas muestra “fotográficamente” (con gran detalle sobre todo en los efectos luminosos) un modelo abstracto y digital que ha sido dibujado a pulso. Una parodia que intenta demostrar que se puede fotografiar lo infotografiable por definición: la realidad abstracta, que no es lo mismo que hacer parecer abstracto (por métodos como el aislamiento de partes o la ampliación, por ejemplo) el mundo real.



Figura 119. LPS, Sin título, 1995. Foto collage para el catálogo *El Demon-nio Drojo*,
6,7 x 10'8 cm.



Figura 120. LPS, Sin título, 1992. Acrílico sobre lienzo, 38 x 61 cm.



Figura 121. LPS, Sin título, 1992. Acrílico sobre lienzo, 38 x 61 cm.



Figura 122. LPS, Sin título, 1992. Detalle. Acrílico sobre lienzo, 113 x 81 cm.

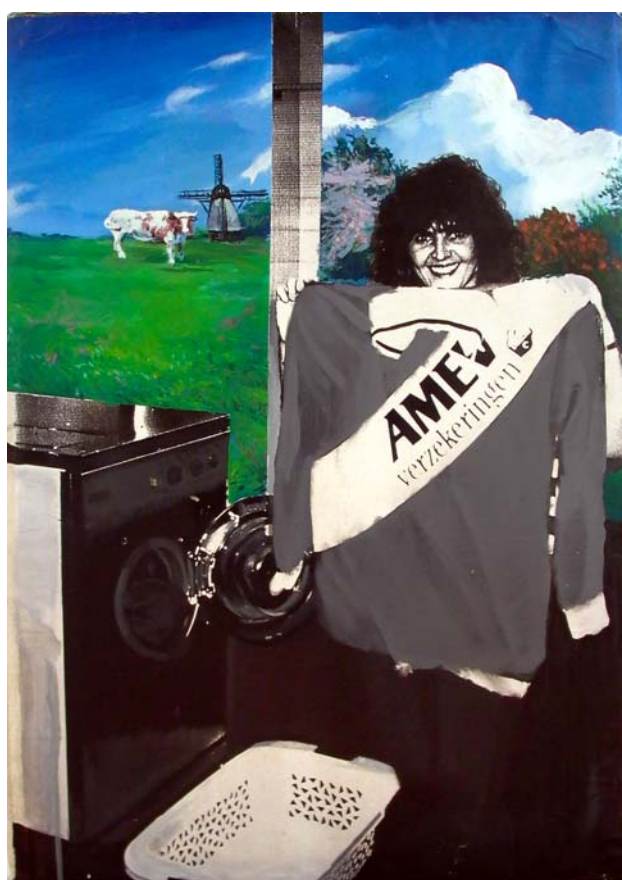


Figura 123. LPS, Sin título, 1992. Técnica mixta sobre tela, 81 x 58 cm.

reluciente camiseta recién salida de la lavadora (figs. 122-23). Así que, el movimiento y la velocidad que sugiere el público movido, borroso, procura una "empatía" sin objeto, pues la velocidad y la tensión no proceden de ahí sino de un juego siempre ocultado. De manera que la emoción es sustituida unívocamente por la representación de la velocidad misma, una velocidad puramente convencional, fotográfica.

Existe otra pieza del colectivo que reflexiona sobre el movimiento en un estadio de fútbol y vuelve a suceder que el ritmo y el carácter intimista del movimiento que se enseña no es el habitual. Se trata de una *performance* llevada a cabo en el estadio del equipo de fútbol del Rayo Vallecano de Madrid, titulada *Cuidado, ¡Warning! Aquí va a haber deporte. Quien abre las piernas abre el corazón* (2001) y que fue rodada con una cámara *superslow* (fig. 124). La *superslow* es una sofisticada cámara profesional muy utilizada para registrar las más vertiginosas escenas de fútbol por su capacidad de introducir muchos más fotogramas por segundo de los habituales. De manera que las jugadas rodadas mediante esta cámara transcurren, al ser reproducidas, más lentamente que en la realidad pero sin la pérdida detalles (fotogramas) que dan fluidez al movimiento.

Así este sistema de rodaje evita los tirones o ausencias propias del visionado a cámara lenta. La *performance* de Libres Para Siempre consistió en ejecutar tranquilamente una tabla de gimnasia terapéutica, nada violenta ni movida, ante el operador de la *superslow*. El visionado de estos suaves movimientos resulta muy nítido (se ve hasta flopear los músculos) y desesperantemente lento. Un modo insólito de presentar una acción deportiva, que cobra un aspecto grandilocuente y al mismo tiempo ridículo. Como el eficiente detalle los ojos redondos de los japoneses en la ilustración *manga*, el lento movimiento con que transcurre la acción en el estadio ubica la escena en un universo más bien fantástico.

Existe otro cuadro de Libres Para Siempre donde se emplea el recurso, propio del cómic, de dibujar unas líneas paralelas a la dirección del movimiento para indicar velocidad. Este cuadro se titula *Pienso en el sol cuando estoy en el sol y en la sombra cuando estoy en la sombra* (fig. 125), y fue mostrado junto a *Dalí disfrazado de Fofó* en la muestra *¿Parece todo muy amistoso?* (Válgamedios, 1991). Aquí, unas líneas grises atraviesan diagonal y fugazmente el lienzo dividido en dos partes, una blanca y otra negra. El cuadro parece un veloz y emocionado ying- yang donde no hay nada que restablezca el equilibrio. Es decir, ni lo blanco solar cuenta con su canónica parte negativa, ni la zona de sombra está enriquecida por nada luminoso. Se representa una diferencia de potencial capaz de inducir visualmente un veloz movimiento lineal, más que un movimiento mental cíclico que es lo que parece querer sugerir el título.

Pero no es esta la única incongruencia simbólica, en la parte superior de la mitad negra se encuentra una máquina automática de hacer pompas de jabón que, desde luego no son lo más rápido del mundo. Temáticamente este cuadro recuerda a algunos dibujos de Picabia que muestran a hombres haciendo precisamente pompas de jabón. Incluso el hecho de pintar la mitad del lienzo en blanco y la otra de negro remite al famoso lienzo *La noche española*. Pero Libres Para Siempre no se atreve a representar a los jugadores, ni haciendo pompas, ni dándole al balón. Simplemente muestra un terreno de juego cargado, eso sí, de emoción y movimiento subjetivos.



Figura 124. LPS, *¡Cuidado! ¡Warning! Aquí va a haber deporte. Quien abre las piernas abre el corazón*, 2001. Performance/ vídeo.



Figura 125. Libres Para Siempre, *Pienso en el sol cuando estoy al sol y en la sombra cuando estoy a la sombra*, 1991. Acrílico sobre lienzo, 170 x 105 cm.

3.2.3 Tecnología y era espacial

El movimiento techno

El fenómeno de la música y la cultura del *techno* llegan a España a través de los *disc-jokeys* ingleses que pinchan en las salas de Ibiza, donde hallan el terreno preparado para la implantación en la costa de la llamada ruta del *bakalao*.

Esta cultura del baile se desarrolla en el entorno de los *clubs*, lugares donde se asiste, al menos una vez a la semana, a la actuación de uno o varios pinchadiscos que organizan fiestas especiales. Cada propuesta, tiene la vocación de ser diferente y debe anunciarse mediante cartelería y publicidad de mano, los famosos *flyers*. Los locales a menudo albergan varios clubs que funcionan en el mismo espacio, en días distintos,¹ o bien, en plantas diferentes en un mismo día. La decoración se vuelve, pues, portátil (abundan la proyección de diapositivas, el uso de focos con gobos² y filtros personalizados, o la actuación de *video-jokeys*) y tanto la escenografía, como el diseño gráfico (carteles, catálogos, *flyers*, portadas de Discos Compactos editados caseramente, camisetas, etcétera) y otras formas de publicidad y *merchandising*, cobran una importancia, solo comparada al momento psicodélico de final de los años sesenta cuando surgieron la cultura del LSD y la música psicodélica. Los encargados de las relaciones públicas en los nuevos locales, buscan personas creativas que sostengan esta floreciente industria editorial. Tienen como aliada la revolución informática que procura ordenadores equipados con potentes programas gráficos y periféricos, como la impresora o el grabador de CDs, que permiten una edición de múltiples, casera y de gran calidad, a un tiempo. Tal vez porque los diseñadores gráficos empiezan a desbordarse, o por la necesidad de distinguirse, los *clubs* empiezan a consumir productos artísticos. Las *raves*, o fiestas *techno* en el campo, cuentan con una cuidada oferta musical, pero también ofrecen arte electrónico y dan pie a la organización de festivales artísticos mixtos (musicales y plásticos) como Art Futura, centrado en la vertiente plástica, o el Sonnar, especializado en lo musical.

Libres Para Siempre inicia, en el año 95, la edición de diapositivas para locales y grupos musicales. Posteriormente el grupo participó con piezas de arte electrónico en fiestas³ y festivales⁴ organizados, en Madrid, por Art Futura, una empresa dedicada a la

¹ Por ejemplo, el club Nature, donde pinchaba Ángel San José, ex miembro de Empresa, funcionaba sólo los jueves en local del Might Day. De manera que ese jueves se cambiaba el concepto del espacio porque, físicamente, las instalaciones eran las mismas.

² Plantillas troqueladas con formas proyectables.

³ Libres Para Siempre, *Arigatou Obrigado*, Futura Boom (fiesta de presentación de la primera edición del festival Art Futura en Madrid), Estadio de la Comunidad de Madrid, 1994.

Libres Para Siempre, *Dabuten SparkII*, Estación futura, Antigua fábrica de cervezas El Aguila, Madrid, 1995.

El grupo presentó también el primer libro de Lucía Etxebarria mediante un mundo virtual que contenía textos de la autora, Sala Caracol, Madrid, 1997.

Y diseñó una fiesta con proyección de piezas electrónicas para el Instituto italiano de diseño, en Madrid en 1997.

⁴ Libres Para Siempre, *No hay nadie*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1997.

Con motivo de su participó en este festival, LPS presentó varias de sus piezas electrónicas en la FNAC, donde también participó en una mesa sobre arte electrónico español.

El colectivo realizó otras proyecciones de este tipo, con animaciones digitales y otra clase de imágenes propias, por ejemplo, en El Círculo de Bellas Artes, con motivo del festival *Poética* (donde también colgó algunos cuadros e impresiones digitales como *La isla de las mujeres de la cabeza pequeña*), Madrid, 1998.

difusión del arte y la cultura electrónicas en España. Por otro lado, desde su intervención, invitados por el grupo de teatro La Fura dels Baus, en la fiesta Futura Boom (1994) que tuvo lugar en el teatro Apolo de Barcelona, donde un *disc-jokey* (Lüva) pinchó su música al ritmo de un vídeo electrónico del colectivo, la ocupación de *video-jokeys* ha sido una constante en su actividad artística.⁵ Este colectivo no solo ha participado con medios electrónicos en fiestas y discotecas sino que también ha expuesto pintura y diapositivas de cuadros en locales como el Sirocco⁶ y Yastah⁷ de Madrid.

Empresa, por su parte, se introdujo en esta corriente gracias a la edición de varios modelos de camisetas que plasmaban un estilo muy de moda, la psicodelia, y donde, además, se hacía apología de las drogas mas consumidas en estos ambientes: el éxtasis y el ácido.

Estrujenbank siempre estuvo interesado por la cultura del alcohol, por eso se centró en la estética de los bares tradicionales españoles donde se consume masivamente, y abandonó la investigación sobre el fenómeno del club *techno*, donde las drogas de diseño exigen agua y baile.

Mientras que Preiswert únicamente participa del espíritu casero y autogestionario de la edición digital, aunque no utilice el ordenador como medio.

La opción de llevar a cabo la creación de manera independiente y con medios domésticos ha contribuido a hacer surgir una nueva generación de artistas y músicos *techno* que optan por la producción de arte popular más que por la crítica al sistema mediático. Usando la terminología que emplea el semiólogo U. Eco en la introducción de su libro *Apocalípticos e integrados*, estos "integrados" (como los *nerds* americanos o los okupas berlineses)⁸ son los hermanos menores de aquellos "apocalípticos" que habían sido *punks* creyentes del "no hay futuro" de los Sex Pistols y que habían sobrevivido a la heroína. Esta nueva generación de artistas no esperaba ya que, a comienzos de los noventa, las instituciones democráticas pudieran ofrecerles un lugar desde el que emprender su desarrollo personal o laboral integrado en la comunidad. El sistema capitalista y demócrata se había impuesto y los jóvenes cultos de clase media se dan cuenta que ha sido sin su participación activa. En efecto, la mayoría tiene un trabajo basura,⁹ puramente alimenticio, que permite dedicar el resto del tiempo al *hobbie*

Libres Para Siempre, *Existencias agotadas*, Mercado de Fuencarral, La Agencia, Madrid, 1999.

⁵ Libres Para Siempre, *Dabuten Spark*, Fiesta Bom, Teatro Apolo, Barcelona, 1994.

LPS, Sala de conciertos La Riviera, Madrid, 1997.

LPS, Rave del Mercado, fiestas paralelas al festival de arte que tenía lugar en el Mercado de Fuencarral organizadas por Vicente Matallana de La Agencia en 1999 y 2000 en Madrid.

⁶ Noche dedicada al Gore en el club Sirocco donde se presentaron los cortos de *Evilio y Perturbado* realizados por Santiago Segura en el estudio de LPS además de la exposición de cuadros de este género realizados por el colectivo.

⁷ Libres Para Siempre, *La más fabulosa aventura del espacio ahora en cromos a todo color*, proyección de diapositivas de cuadros para que el público encargase una reproducción de la imagen en el al tamaño deseado, Yastah, Madrid, 1993.

⁸ Por ejemplo, *Chromapark* es un lugar en Berlín donde se exhibe arte *techno* bajo los auspicios, entre otros, del crítico español José Costa. Los libros y catálogos de diseño de flayers, fotos, moda, mobiliario, arte y arquitectura que ronda a los centros de okupas como *Chromapark* se venden en las librerías de arte, arquitectura y diseño de cualquier ciudad europea.

⁹ Término desarrollado por Douglas Coupland en su libro *Generación X* a través de varias acepciones, por ejemplo:

"MCJOB: Trabajo mal pagado, sin prestigio, sin dignidad, sin futuro, en el sector de servicios.

Considerado frecuentemente una elección profesional satisfactoria por personas que nunca han tenido ningún trabajo". P.20

artístico. Así el arte electrónico y popular se organiza en circuitos *undergrounds* y transcurre fuera del mercado artístico copado por artistas profesionales (que viven de su trabajo) y estrellas. El público del nuevo tipo de arte es el joven amante del *techno* que también vive, a su manera, el *underground*. Los nuevos coleccionistas ocupan pisos compartidos, decorados con muebles encontrados, pero donde las imágenes y los múltiples artísticos se convierten en posesiones tanpreciadas como la colección de cómics o de CDs. Jóvenes excéntricos, locos por los ordenadores, el *gore*, la música, las fiestas, o las pastillas. Amantes de la ciencia y la tecnología y practicantes de una mezcla de vida desordenada y obsesionada, a un tiempo, por la alimentación sana y los productos *light*. Gente creativa que, como decía Julio Botella, ex miembro de Empresa, en el 92, había querido ser pintor en los ochenta y prefería la escritura en los primeros noventa. Mientras que, hacia el final de la década, lo verdaderamente de moda, el colmo de la integración, era ser músico *techno*.

Pero más allá de la participación de los colectivos en fiestas y festivales *techno* o de la filiación de su público a dichas corrientes, nos interesa la influencia que estas modas han tenido en el universo temático de los grupos a estudio.

Existe un motivo, recurrente en el universo *techno*, que es abordado por casi todos los colectivos a examen: la carrera espacial. Un fenómeno que además de inspirar en gran medida la estética del *techno* invade la vida cotidiana.

El tipo del astronauta llega a la escena plástica colectiva madrileña definido por el Pop pero también a través de la utilización Neopop (como metáfora y guía estética para la vida cotidiana de los amantes del *techno*) y del *media art* que vio en él un modelo humano ejemplar por su familiar contacto con las nuevas tecnologías.

"ANTISABATICO: Trabajo asumido con la única intención de permanecer en él un periodo de tiempo limitado (a menudo un año). Usualmente la intención es reunir el dinero necesario para dedicarse a otra actividad más personal y con más sentido, como pintar acuarelas en Creta o diseñar jerséis por ordenador en Hong Kong. Los que proporcionaban el trabajo raramente son informados de estas intenciones". P. 57 Douglas Coupland, *Generación X*, Ediciones B, Barcelona, 1993.

- Estrujenbank: *Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992* (1990)

Estrujenbank propone el tipo de astronauta peculiar que aparece en el cuadro *Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992*.

El cuadro fue expuesto por primera vez en La muestra "Col.lecció 90-91" en la sede que tiene en Valencia la Fundació Caixa de Pensions y de la que existe un catálogo donde se reproduce el lienzo. Está realizado en técnica mixta sobre tela y mide 55x 46 centímetros (fig. 126).

Hay una fotografía de un hombre fuerte que sostiene un melón, sus manos son grandes (abarca la fruta con una sola de ellas), tiene las cejas muy pobladas y está muy moreno. Esto unido al pañuelo que le protege la cabeza, probablemente del sol, hace pensar que se trata de un campesino, o un hombre que trabaja al aire libre (un albañil o un pastor, por ejemplo). Una tapia encalada en blanco, tras la que asoman algunos árboles, refuerza la idea de que el hombre pertenece a un entorno rural.

Este personaje se opone en muchos sentidos al tipo (pintado) que sostiene los paquetes y que parece un botones. Hay algo en la posición de sus piernas y pies (muy juntos, uno de frente y otro de perfil, como los coloca una modelo que al posar también exonera la rodilla de la pierna que tiene el pie de frente mientras se apoya firmemente en la del pie de perfil) que indica impaciencia y servilismo. El tipo de dibujo es esquemático y recuerda el estilo de la ilustración norteamericana de los años 50 que reflejaba la vida en las grandes ciudades.

En cuanto a la gigantesca cifra (ocupa más espacio que la foto enmarcada), es de color rojo, expresa un porcentaje decimal y, además sugiere una reserva, pues va seguida de un asterisco, símbolo que suele indicar que el número al que se refiere está sujeto a alguna cláusula a la que él mismo remite. Significativamente equivale a un "sí, pero..." y es el tipo de reclamo que se usa en las promociones publicitarias o en las estadísticas sensacionalistas de los titulares. El porcentaje se podría referir a las posibilidades que tiene el cosmonauta español de acceder a la aventura espacial en el 92. Efectivamente, durante el año en que se pintó este cuadro, 1990, se estaba haciendo una gran promoción institucional de la futura Exposición Universal que tendría lugar en Sevilla en el 92 y que iba a suponer un escaparate para una España socialista con vocación europeísta. Estrujenbank ha realizado muchas piezas humorísticas sobre el tema de la, a su juicio ridícula por globalista, Expo 92, la mayoría en esta exposición. Así la imagen que el Estado quería dar con motivo de este evento internacional no tiene nada que ver con el localismo provinciano que rezuma el cliché del paleta manchego. En principio parece que la obra opone lo atrasado del polo rural-natural, simbolizado en la figura de este hombre del campo, a la rutilante civilización tecnológica cuyo representante típico es el hombre del espacio convocado mediante el eslogan pintado.

Por eso la figura del manchego representa una cotidianidad imposible de imaginar transportada al mundo espacial sin resultar hilarante. La imagen es humorística porque como decía Bergson, siempre es cómico que dos cosas entre las que no cabe pensar relación alguna (como el héroe espacial yanqui y el paisano español) sean puestas en relación la una con la otra. Pero a la irónica escena, sugerida por Estrujenbank del gañán en el espacio, habría que añadir la supuesta actuación del mismo hombre en la Exposición Universal de Sevilla en 1992. El resultado de este hipotético enfrentamiento sería una vez más cómico pues, aún en el futuro (la Expo se celebró en el año 1992 y el cuadro es del 90), ambos tipos, astronauta y hombre del campo manchego, seguirán siendo irreconciliables en la vida cotidiana pese a que el lenguaje político y publicitario



Figura 126. Estrujenbank, *Un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992*, 1990.
Técnica mixta sobre tela, 55 x 46 cm.

de la Expo sea incapaz de admitirlo. Cuánto más interesante sería para todos, se pregunta Estrujenbank, mandar al espacio al hombre del campo ajeno al ingenuo paradigma de modernidad que ambas empresas representan.¹

Con su cuadro Estrujenbank no está haciendo un alegato contra la figura del astronauta en sí, sino que pretende restituirle su perdido candor y hacerle recuperar la capacidad de reflejar la sociedad del momento. El grupo inyecta realidad local española a un modelo pop excesivamente cosificado sin renunciar a las connotaciones positivas que ostenta uno de los principales símbolos de la vida moderna. A través de la dicotomía paleta-astronauta, Estrujenbank hace emerger las ideas de "modernización" y "modernismo" en todo su poder dialéctico. El astronauta humanizado por el colectivo parece atacar y ser a la vez entusiasta de la vida moderna, encarnar la sensación tan común de que se puede vivir simultáneamente entre dos mundos: el moderno con las contradicciones que representa la figura del cosmonauta y otros, en absoluto modernos, donde habita espiritualmente el paleta español.

En definitiva, la vida moderna, que representa el cosmonauta al que alude la frase, funciona como una aspiración romántica mientras que la realidad queda representada figurativamente por el gañán manchego y la alusión al año 1992. La simulación que consiste en poner en órbita a este gañán resulta irónica porque, en nuestra opinión, el grupo propone un gozar de la situación. Un goce que es subjetivo en Estrujenbank (también podríamos llamarlo genial, romántico) y que por ser privado requiere un conocimiento de la trayectoria del colectivo para advertir el uso positivo que de la figura del paleta se hace en toda su producción. Por eso decimos que el colectivo propone un disfrute en el ámbito de la ironía² y no de la burla y que el cosmonauta campesino (no intervenido, es decir ni disfrazado de astronauta ni exagerado en su tipicidad pues se trata de una fotografía no preparada) designa figurativamente la vida moderna del modo realista y dual que afirmábamos más arriba, es decir, a través de la polémica posibilidad que anuncia la leyenda: "un cosmonauta español podría ir al espacio en 1992".³

Y es que para Estrujenbank la simulación, la fantasía, la ficción, no tienen valor artístico o filosófico si no se realizan de alguna manera en el ámbito de la realidad cotidiana. Por eso el poema que escribe Dionisio Cañas, en el catálogo de la exposición donde se exhibió el cuadro que nos ocupa, del que resaltamos los versos que se refieren a tema espacial

"(...) Un día cualquiera vimos por la televisión a un hombre sobre la luna

¹ El argumento de este cuadro recuerda a una clase de películas de espías donde un estado confía (inadvertidamente para el interesado) información secreta a un ciudadano corriente que es perseguido por enemigos poderosos a los que debe enfrentarse pese a no estar en absoluto preparado para ello. Al final, con su victoria sobre los malos, pone de manifiesto hasta qué punto el rollo de la formación de espías o cuerpos especiales no es más que un juego costoso y mal planteado. Exactamente como demostraría un cosmonauta paleta cuando retornara a su pueblo tras su viaje espacial.

² "La simulación designa más bien el acto objetivo en el que se consume la sinrelación entre la esencia y el fenómeno; la ironía designa además el goce subjetivo, puesto que a través de la ironía el sujeto se libera de las ataduras en las que lo retiene la continuidad de las circunstancias de la vida; por eso puede decirse también que el ironista se desata".

Sorel Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*. Ed. Trotta, 2000, Madrid, p. 282.

³ Cuando la ironía es dominada "la esencia no es algo diferente del fenómeno, ni el fenómeno algo diferente de la esencia; la posibilidad no es tan remilgada como para no querer meterse en realidad alguna, sino que la realidad es la posibilidad".

Kierkegaard, *op. cit.* p. 338.

(...) Un día cualquiera en Madrid tuvimos una visita de las estrellas
Era un desconocido Era un intruso sin antenas Se llamaba como
nosotros Era como nosotros Hablaba de un lugar remoto más allá de
las galaxias Andaba por las calles casi desnudo Pedía dinero y llevaba
una bolsa de supermercado Un día desapareció bajo una luz cegadora
Perdimos la oportunidad (un día cualquiera) de saber cuál era
EL PUNTO DE NUESTRA DESAPARICION",⁴

propone una ficción tan cotidiana como un mendigo.

El tipo del mendigo será muy utilizado en la obra en solitario de Juan Ugalde, pero aquí nos está dando una clave para enriquecer la figura del astronauta del cuadro a examen y que ha sido aparentemente tan vapuleada por la figura del manchego.

Efectivamente, el astronauta goza en cierta medida de uno de los atributos del vagabundo: el saber viajar a lugares desconocidos. Una clase de viaje que ofrece una alternativa a la vida sedentaria y urbana (representadas en el cuadro por el agricultor, el botones, la cifra decimal y el evento del 92) que, a veces, oprimen al hombre civilizado. De manera que el viaje se convierte en una tentación irresistible. Es un impulso emotivo antes que racional (como bien retrata Dionisio en su texto) que lleva al hombre a desear abandonar la civilización para buscar una vida más sencilla, desembarazada de posesiones, libre de los vínculos opresivos de la tecnología, inocente y anárquica. Así que aunque un astronauta no es propiamente un mendigo nómada constituye el más sofisticado paradigma del viajero, la cura de urgencia del insatisfecho con la civilización. La otra sería el veraneo presente a través de la sombrilla del cuadro.

Para concluir, el imaginario viaje espacial que proponen los artistas para el paleta dramatiza, a un tiempo: la liberación del hombre rural que vive inmerso en las mezquindades inevitables propias de la vida en comunidad y la crítica al anhelo romántico, extravagante y un tanto escapista que rodea a la aventura espacial. Digamos que propone un saludable entusiasmo por la vida moderna, una visión irónica que enriquece la opción cerrada de aquellos que la aceptan ciega y acríticamente o de los contrarios que la condenan como si fuera una jaula que oprime a los hombres y les convierte en masas sin corazón. En definitiva un perfeccionamiento de la realidad típica del Pop.

⁴ Dionisio Cañas, "Un día cualquiera", en catálogo de la muestra de Estrujenbank, *Col.lecció 90-91*, Fundació Caixa de Pensions, Valencia 1990-91.

- El astronauta de Libres Para Siempre, *Murió pobre, olvidado e inglés* (1992)

Y murió pobre, olvidado e inglés es un lienzo de 130 x 80cm. (fig. 127). Formó parte de un lote que se llamó "El futuro de la humanidad" y que, junto a otros cuadros de marcianos y focos de discoteca, fue subastado en el marco de una iniciativa llevada a cabo por el Círculo de Bellas Artes bajo el lema "Crisis cultura crisis", en el año 1993. La intervención de LPS incluyó además de la subasta dirigida por el actor y director Santiago Segura, un vídeo donde se anunciaba la misma que contó con la participación como actores de Isabel Guasp y Santiago Segura en los papeles de argentino sinvergüenza y *gogó* animadora.

El astronauta lleva un traje y un casco blancos convencionales. Está construido con pintura acrílica brillante formando un bajorrelieve donde las líneas del dibujo son incisiones. Como el casco, la antena, las botas, los guantes y el mismo traje son del mismo material, la figura parece más que una pintura una escultura, un relieve. El patín con hélice que lo transporta está producido de la misma manera: modelado con pintura azul. El procedimiento pictórico, en cierta manera, rinde tributo al modelo del cosmonauta que no es otro que una figurita de plástico desmontable, un juguete. Las espirales del fondo semejan una nebulosa, pero al ser el soporte del cuadro blanco (concretamente el lienzo preparado) y las espirales negras o de colores brillantes, el universo parece solarizado. Este tipo de imágenes se obtienen en las fotografías científicas o en los efectos especiales del cine o la publicidad.

En el cuadro de LPS se hace referencia directa al tabú de la muerte mediante esas flores que recuerdan coronas mortuorias y a través del texto que afirma que el astronauta, efectivamente, murió. No dice simplemente que esté muerto sino que murió, una forma verbal más activa que parece invocar agoraramente la amenaza que ronda las gestas espaciales donde el hombre es transportado a un medio francamente hostil. Tampoco cuadran con la imagen triunfante del astronauta la pobreza y el olvido del texto pintado. Por otro lado, el hecho de que se nos informe de que el viajero espacial es inglés resulta irrelevante en el universo supraterrrenal en el que el astronauta se mueve. De manera que esta biografía, resumida a modo de epitafio, no resulta, en absoluto, apropiada para dar cuenta de la vida de ningún astronauta.

La imagen del cosmonauta resulta rígida. Esto se debe quizá a la simplificación a que lo someten tanto técnica como el modelo infantil que hacen que parezca dotado de la vida propia de la señalética. Se trata de una figura excesivamente plana (no hay sombras, ni variación cromática, ni modulado de línea) que se enfrenta a un universo que da mucha sensación de profundidad. Las espirales, que figuran nebulosas solarizadas, están producidas de modo mecánico. Parece como si hubiesen sido trazadas mediante una máquina giratoria provista de grandes pinceles secos cargados con poca pintura. Tiene el aire de esos dibujos que producía la máquina de feria *Picassín*. Así los contrastes de atributos que se refieren al fondo y a la figura como: profundo-plano, mecánico-laborioso, azaroso-controlado, profesional-infantil, cromático-formal, abstracto-figurativo, pintura-relieve, inspirado-calculado, desplazado-centrado hacen parecer a esta última desubicada vulnerable y hasta torpe. El desvalimiento del astronauta no debería resultar tan patético pues se acerca bastante a la impresión que producen las películas reales que muestran los primeros pasos sobre la superficie lunar o a las aparatosas reparaciones del módulo que vemos en el cine, cuando los astronautas, unidos a la nave por una especie de cordón umbilical, se mueven torpe y desesperadamente lentos. Pero hay algo en el que nos ocupa que lo hace parecer más



Figura 127. Libres Para Siempre, *Y murió pobre olvidado e inglés*, 1993. Acrílico sobre lienzo, 128 x 80 cm.

ineficaz y confundido. Tal vez sea la hélice del patinete que monta, tan tecnológicamente atrasada, o las flores, un tanto mortuorias, que ponen de relieve su condición de gafe.

El texto, a su vez, repite el esquema anteriormente descrito: está impecablemente redactado, tiene ritmo y música (destacan el juego de *ies* y *es*: (y)-mur(i)o pobr(e) con olv(i) dado (e) (i)ngl(e)s y el de la letra *ó*: muri(o) p(o)bre (o)lvidad(o)) pero el sentido es torpe. Sobre todo destaca la inversión del adjetivo inglés. Parece más correcto haber redactado que un inglés murió pobre y olvidado. Tampoco se entiende el "y" del principio. A no ser que sirva para imitar la forma de hablar de un niño pequeño acostumbrado a hilar todas sus frases con la conjunción "y", incluso cuando hilvana historias que no tienen nada que ver entre sí. Del mismo modo, el atropello final de poner un adjetivo que debía ir al principio es muy propio de los pequeños. Así que la frase "Y murió pobre olvidado e inglés" resulta chocante porque parece que un niño hubiera redactado una esquela. Ingenua y cruel a la vez.

De las flores destaca su carácter cursi y convencional. Efectivamente, en los años setenta, había una ilustradora de cuentos para niños, María Gripe, que casi siempre dibujaba los personajes, y las situaciones, envueltos en absurdas cascadas de flores o estrellas. Esto servía para indicar que ambos pertenecían a un mundo de ficción y fantasía. Esta convención emigró a las series de animación japonesas que se han convertido en un prodigio de incoherencia en cuanto a la puesta en escena. Así, personajes vestidos con corpiños del XIX conviven con otros que lucen pantalón de campana y gafas de sol. Las heroínas femeninas suelen gastar faldas con pololos y delantal mientras sus galanes pueden ir lo mismo con corbata que con chorreras y zapatos de hebilla. En medio de este tumulto, los flashbacks, los sueños, las alucinaciones y las ausencias se indican por medio de flores que enmarcan los planos y llueven en los momentos álgidos.¹ Así que nuestro astronauta se encuentra solitario, amarrado a su patín tan anacrónico, atemporal, rodeado de flores, como sólo un japonés (o María Gripe) podrían haber ideado.

Si algo parece claro es que el astronauta es inglés. Esto cuadra con la gran tradición de excéntricos viajeros ingleses. Así pues, el astronauta de LPS representa al viajero romántico, solitario e infantilmente impetuoso, tipo Stevenson. Un paladín de la cultura europea en mundos remotos. Algo gafe² pero desde luego inequívocamente británico. Pues bien, cuando ya estábamos de acuerdo en la pertinencia del calificativo de inglés para el cosmonauta, introducido, no hay que olvidarlo, tan intempestivamente. Cuando ya no podemos por más de imaginar a un británico tras ese casco con antena. Entonces, muy sutilmente, Libres Para Siempre, emprende una suerte de broma privada mediante la armonía del cuadro que, insidiosamente, recuerda, como muchas piezas del colectivo, a la bandera francesa, y entonces la nacionalidad del astronauta se tambalea.³

¹ LPS ha empleado estas cursis flores en algunas de sus piezas. Por ejemplo, están presentes en muchos cuadros de inspiración manga pintados sobre lonas estampadas y, en el terreno digital, son las protagonistas de una animación en la que caen por delante de un volcán. En otra versión acompañan además de al volcán a un euro que gira. También un autorretrato realizado por ordenador y editado en forma de caja de luz muestra, en el centro, una rama con flores blancas mientras todos los miembros del equipo aparecen alrededor amarillos y con los ojos rasgados, cual orientales.

² "El joven bibliómano americano Harry Elkins Widener afirmó que nunca viajaba sin su ejemplar de *La isla del tesoro*; se hundió con él en el *Titanic*." Bruce Chatwin, *Anatomía de la inquietud*, Anaya y Mario Muchnik, Madrid, 1997, p 142

³ Hubo un tiempo en que el colectivo procuraba introducir en todos sus cuadros un frívolo insulto a Francia como el lienzo que representa al país galo repartido entre sus vecinos: alemanes, ingleses,

Tanta ambigüedad refleja la ironía con que Libres Para Siempre aborda el tema. Una ironía inflexible aunque moderada que provoca un ambiente de ligera estupefacción. Efectivamente, todo lo que el grupo afirma por un lado lo niega por el otro: la gesta acaba en olvido y muerte, la aventura científica es un juego infantil, lo histórico se expresa en forma fantástica y lo universal del viaje espacial deviene en el capricho de un inglés (o de un francés), pero siempre, sin dar la impresión de que se hace una crítica gruñona (Estrujenbank) o un drama de mal gusto (Empresa) sino más bien una comedia absurda.

Existe otro cuadro de tema espacial: *Marcianos en Bellreguart* en el que el colectivo demuestra el mismo talante iconoclasta. Unos marcianos enormes vestidos de manera estrafalaria pasean por el paseo marítimo de un pueblo valenciano sacado de postal. El grupo rechaza la modernidad del tema y, como en *Y murió pobre, olvidado e inglés*, desaprovecha deliberadamente las posibilidades que el disfraz ofrece para crear un ambiente ridículo por inadecuado.

- Empresa retrata a dos cosmonautas soviéticos como homosexuales

El cuadro está enmarcado con moldura metálica y no tiene título. Fue expuesto por primera vez en la inauguración de la galería Estrujenbank en junio de 1900 (fig. 128). La exposición colectiva se llamaba *Callos de la Casa* y contó con la participación de los artistas Gonzalo Cao, Carmelo Juanis, Pardito y el equipo Libres para Siempre, además del colectivo Empresa.

Los dos hombres protagonistas del cuadro son astronautas soviéticos, pues llevan las siglas CCCP sobre su característico traje espacial. Uno es algo calvo, pero el otro lleva el pelo un poco largo y un bigote como los que se llevaban en los setenta. Las formas orgánicas que decoran el corazón recuerdan a las amebas tan de moda en la estética psicodélica de aquellos años. La actitud homosexual y pornográfica de otros dos hombres presentes en el lienzo está censurada de manera casera, es decir, son ellos los que ocultan sus genitales mediante papeles que imitan esos rectángulos negros que velan los detalles escabrosos en las revistas o en los vídeos profesionales.

La identidad de los astronautas soviéticos es irrelevante, pero se advierte que la fotocopia procede de una fotografía profesional. El carácter público de esta imagen contrasta con la fotografía pornográfica autocensurada caseramente y que por ello parece proceder de fuentes privadas. En realidad ambas fotocopias podrían provenir del mismo tipo de publicación moderna. Una capaz de hacer, por ejemplo, un reportaje fotográfico sobre los primeros setenta cuando la carrera espacial, la liberación sexual y las drogas psicodélicas estaban de moda lo mismo que la carrera espacial. Y es que a finales de los ochenta y comienzos de los noventa el revival de los setenta era una consigna entre los modernos. La pintura psicodélica, los pantalones de campana y los estampados de amebas, la música progresiva, las drogas, los eslóganes y en definitiva la estética de aquellos años interesaron desde el principio al grupo Empresa que la adopta en muchas de sus representaciones. Pero el nostálgico ambiente retro que envuelve la imagen de los cosmonautas no debe hacernos olvidar que lo que se está arrojando sobre ellos es una calumnia, pues la imagen hace surgir la sospecha de que ambos soviéticos son homosexuales y hasta consumidores de drogas alucinógenas. El método para lanzar esta acusación no es otro que la asociación: porque los hombres que practican la felación no son claramente los cosmonautas y el corazón psicodélico no tiene necesariamente que remitir al LSD. De manera que el grupo Empresa usa el *revival* de los setenta, como una especie de ingeniero de la retentiva: un "retenedor", y luego, casi sin que nos demos cuenta, se convierte en acusador. Adopta la pose, warholiana, de subjetividad pasmada, que mezcla con la agresividad, tan americana y tan moderna, de argumentar mediante la cita, el dato, la fecha... para hacer unas objetivaciones tomadas por los pelos que funcionan siempre como una sospecha, o como la amenaza de un paranoico.

Además, el cuadro está construido sobre la base de fotografías recientes que sutilmente aportan esa particular retórica de los documentos y al final todo parece verosímil: el hecho de que los soviéticos hayan sido fotografiados juntos como estrellas porno, uno (el calvo) con sonrisa segura y el otro (con bigote) de mirada doliente, parece mostrar la repartición de papeles en el supuesto acto sexual llevado a cabo en el cohete o el que los homosexuales de la otra foto se autocensuren como si estuvieran realizando una acción ilegal parece probar que el hermetismo de la política rusa durante la guerra fría es la causa de que no se sepa públicamente que los astronautas practican el sexo en el espacio.



Figura 128. Empresa, Sin título, 1990. Fotocopias a color sobre tela, 40 x 70 cm.

Evidentemente estamos muy cerca de alcanzar una época en que la sospecha de homosexualidad sobre los astronautas no signifique nada y el cuadro pierda entonces todo el componente malicioso de su argumento. Pero para ese momento Empresa tiene preparada su coartada, el talismán que librará a su calumnia del poder de la obsolescencia devoradora (sobre todo fatal para las obras entregadas, como esta a las "efusiones de la verborrea", más que a la creación de tipos universales) es su revivalismo, capaz de retener el escándalo en la era heroica de los primeros viajes espaciales soviéticos. Estos astronautas permanecerán eternamente vinculados a la valiente perra Laika y al fiel Sputnik históricos.

Tanto el "cálculo retentivo", como el "revival malicioso" de Empresa nos lleva al retorcido Neopop de un David Salle, Jeff Koons o Mike Kelley. Este último sospecha de todo (por ejemplo, del infantilismo californiano a través del uso viejos ositos de felpa de apariencia siniestra), es cruel (a menudo éstos aparecen crucificados), tiene un humor grueso (les coloca formando cadenas obscenas) y es, sobre todo, implacable con la nostalgia y la cursilería.

Así Empresa traslada a los héroes al escenario de una debilidad irresponsable: la resaca juerguista tras haber consumido éxtasis. El colectivo los convierte en unos miserables capaces de mezclar la depravación con el heroísmo en la creencia de que, tal vez, el público sea esencialmente masoquista y guste de soportar el sadismo con que los románticos (más bien folletinescos) Empresa tratan a sus personajes.

Efectivamente, es una característica de Empresa maltratar al público mediante la insolencia, la agresividad, las referencias al terror, los estados mentales alterados, el éxtasis, la violencia, la enfermedad psíquica y física. Piezas del equipo como: "El terror es ahora mi forma de ser" y "No T confundas colega en cualquier momento podemos darte un susto" lo prueban.

La primera consiste en las fotocopias de unos hombres desnudos que acompañan al lema sobre el terror y que si no aterrorizaron sí desagradaron lo suficiente a los habitantes del pueblo de Cinco Casas donde fueron expuestas como para que la censuraran unánimemente.¹ El eslogan de la otra pieza, "No T confundas colega en cualquier momento podemos darte un susto", se adjunta a la imagen de un OVNI (el clásico platillo volante) y revela un desprecio por el público, parecido al que rezuma otra de las máximas que resumen el funcionamiento de los afectos del grupo: "Una cosa es que te apuntes y otra que estés dentro".

¹ Empresa, *El terror es ahora mi forma de ser*, *Cambio de Sentido*, Cinco Casas, Ciudad Real, 1991.

3.3 Tácticas comunitarias sobre las que se fundamenta cada grupo

En este capítulo se aplica la clase de análisis que se describió en el capítulo primero que establece, especulativamente, la necesidad de un sistema comunicativo individuo/subjetivo-a-colectivo/objetivo capaz de destilar unas figuras mediadoras que aglutinan una serie de conceptos clave, procedimientos y tácticas específicas necesarios para la interpretación de la poética de cada grupo examinado.

Por ejemplo, Estrujenbank se inspira en el paleta español y explora muchos mecanismos alegóricos para retratarlo, Preiswert imita al transeúnte ingenioso e investiga en las tácticas del humor, Libres Para Siempre produce a la manera del patoso, receptor impertinente, y Empresa emula al publicista.

A cada una de estas figuras se le asocian una serie de exposiciones, obras u acciones agrupadas a su vez en torno a las tácticas comunitarias sobre las que se fundamenta cada grupo. Por ejemplo, decimos que el criterio para desarrollar colectivamente una serie de obras sobre la identidad española en Estrujenbank consiste en tener presente un paleta ideal cuya naturalidad es precisamente el emblema de lo español buscado. Pero ese retrato se ejecuta de manera distinta en los ensamblajes de la muestra *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* (1989) y en los expuestos en *Col.lecció 90-91*.

Concretamente, en la primera exposición Estrujenbank parece seguir la consigna de mostrar al tipo humano del paleta surgiendo de entre lo absurdo costumbrista, mientras que en la exposición de Valencia, la presentación se hacía con la mediación del poder alegórico de la fotografía al que se sumaban alegorías populares pintadas.

Igualmente la descripción, en este apartado, de las tácticas políticas inventadas por Estrujenbank para intervenir sobre la institución artística, como: crear una sala de exposiciones, una revista, comisariar exposiciones o producir textos críticos, arrojan también un retrato del paleta diferente, pero que no deja de cumplir, para el grupo, los rasgos ideales que guiaron también su presentación en forma costumbrista o alegórica. Tres grandes tácticas (costumbrismo, alegorías populares y política cultural) sirven para exponer tres retratos diferentes que responden a un principio constructor, cada vez más rico, pero esencialmente idéntico. En el fondo, que el paleta sea la clave instrumental de Estrujenbank como creador resulta menos interesante para nosotros que el hecho de que constituye, junto a las tácticas empleadas para darle forma y sentido, una clave interpretativa que permite narrar además la historia del grupo.

En este apartado pues volveremos a hablar de algunas exposiciones y obras concretas que ya han sido mencionadas en los capítulos precedentes por su relevancia para ejemplificar el uso colectivo de los distintos medios expresivos (3.1) o por su especial conexión temática con la corriente Neopop internacional (3.2). Si vuelven a aparecer aquí es, como hemos dicho, para contribuir a la descripción de las tácticas comunitarias sobre las que se fundamenta cada grupo.

3.3.1 Estrujenbank

Las tácticas que Estrujenbank desarrolla de manera comunitaria y original, dijimos, son la presentación costumbrista, las alegorías populares y la participación activa en política cultural.

a. Costumbrismo

Tradicionalmente, la incorporación de lo común a lo elevado y viceversa ha conducido a una clase de arte que se ha denominado costumbrista, *pastoral* o, en terminología más neutra, de tendencia pop.

Dice Dionisio Cañas al respecto:

"Hemos de reconocer nuestra derrota; hemos nacido muertos para lo magnífico. Este es nuestro triunfo: el haber reconocido que es en lo cotidiano, en lo vulgar, donde nuestras sensaciones surgen con más fuerza. El gran arte, la literatura, el buen gusto nos alejan cada vez más de una realidad sentida auténticamente con nosotros. Estoy cansado del Ser, la Nada, lo Bello, lo Sublime. Me siento en la barra del bar McCarthy's, entre los vapores del alcohol veo las señales, los indicios de toda esta vulgaridad que a mí cada vez me parece más divina, más convincente".¹

La búsqueda de la estética de los anónimos en el costumbrismo destapa una intención científica (antropológica) pues Estrujenbank cree que "lo corriente se convierte en bello como rastro de lo verdadero".² De manera que los temas: lugareños; museos de borrachos, o lo que es lo mismo, bares; analfabetos..., además de bellos, son figuras dignas de estudio.

Lo cual quiere decir lo siguiente:

"Para William Empson lo pastoral emerge de todo movimiento intelectual que pasa del "esto es fundamentalmente verdadero" a lo "verdadero para la gente en todas las partes de la sociedad, incluso las menos consideradas", y eso implica un tono de humildad normal en lo pastoral. Yo ahora abandono mis sentires de especialista porque estoy intentado encontrar otros mejores, y para eso debo equilibrarme por un momento imaginando los sentimientos de la persona sencilla... Debo imaginar su manera de sentir porque la cosa refinada debe ser juzgada por la cosa fundamental, porque la fuerza debe aprender la debilidad..."³

Así que la "debilidad" del motivo corriente, su rareza frente al asunto heroico, justificó durante siglos su incursión como mensajero de la realidad en las pinturas.

Se podría decir entonces, con Rancière y con Cañas, que el arte pudo sobrevivir a la comparación con la realidad cuando incluyó la representación de la vida corriente. De manera que, para el francés en el siglo XX, para que una manera de hacer técnica (en nuestro caso, la técnica es la creación en equipo) sea posible en el universo del arte, es preciso que, en primer lugar, su tema haya penetrado "en el régimen estético de las artes".⁴

Así que el tema de los parroquianos de bar de los cuadros de la exposición *En lugar remoto hace ya mucho tiempo*, por ejemplo, resulta realista (contiene una verdad social, política, histórica, etc. pues describe un modo de vida marginal) y artístico a la vez. Esto es así porque constituye la parte sensible (en forma de, ensamblaje, serie, campaña, poema, texto crítico, criterio del artista convertido en galerista, disfraz) de lo

¹ Citado por Francisco Rivas en *La flamante tarjeta 4P de Juan Ugalde. El pintor, el pincel, la perspectiva, la parroquia y la postal*, para el catálogo de la exposición de Juan Ugalde en la galería Buades titulada *Los mares del Sur*, Madrid, (octubre-noviembre)1992.

² Jaques Rancière, *La experiencia sensible*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 57

³ Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002, p.181

⁴ "Debido precisamente a que lo anónimo se ha convertido en sujeto de arte, su registro puede ser un arte. Que lo anónimo sea no sólo susceptible de arte sino portador de una belleza específica, es algo que caracteriza en sentido propio el régimen estético de las artes. Éste no sólo comenzó mucho antes que las artes de la reproducción mecánica, sino que es precisamente lo que las ha hecho posible por su manera nueva de pensar el arte y sus temas".

Rancière, op. cit., p. 53

verdadero (entendiendo por verdadero lo real) que hay en la acción genérica que describe Dionisio de tomarse un tinto en cualquier bar.

Incluso los *chapuzas*, aludidos en la chapa que reza: "Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general", pueden ser considerados una representación sensible y realista aunque sean tan sólo protagonistas de un logotipo de ficción. Y es que los hojalateros y pintores de brocha gorda que la chapa convoca son los miembros de Estrujenbank. Pero no se camuflan de tales para engañar sino precisamente para hacer justicia a la realidad. En efecto, Estrujenbank considera, que lo real (entendido como lo que se ve y se hace, y desde luego, Estrujenbank no hace hojalaterías ni pintura en general) debe ser ficcionado, es decir ser dicho (Estrujenbank se lo dijo a sus galeristas y lo muestra con su chapa al público) y poder hacerse (Dionisio gasta un mono de trabajo donde ha escrito: ESTRUJENBAK, NOVEDADES AGRICOLAS)⁵ para poder ser pensado. De manera que ficciones como ésta no señalan tanto irrealidad, identificación imaginaria, como afectos, y afectos además nada literarios.⁶

Resulta instructivo observar que la práctica colectiva de buscar en el ámbito real, pero también en las de la memoria, los deseos, las ficciones alegóricas..., empleando para ello técnicas estrujenbankianas como: exponer los propios afectos sin mediación como listas de cosas, usar técnicas de exposición propias de museo de ciencias naturales donde aparecen juntos objetos de apariencia muy dispar, hacer afirmaciones abruptas (la campaña del 92: *I love analfabetismo* de Estrujenbank es un ejemplo paradigmático, pero también lo es la leyenda "hojalatería y pintura en general") son técnicas de colaboración creativa que fueron muy utilizadas a mediados de los años 70 por familias o parejas que trabajaron como equipos detrás de un velo de semianonimato estilístico y que fueron calificados como equipos de investigación antropológica.⁷

Una clase de realismo que, genéricamente, utiliza dos tácticas clásicas en el ámbito de los nuevos realismos, también llamados políticos: "Dar la palabra a la realidad" e "Intervenir directamente sobre la misma".

⁵ En otra de sus camisetas aparece la leyenda: "Bar casero". Ver fig. 141,p.325.

⁶ "Las vías de subjetivación política no son las de la identificación imaginaria sino las de la desincorporación *literaria*".

Rancière, op. cit., p. 69

⁷ En efecto, el estudioso de lo colectivo Charles Green en su libro *The Third Hand (La tercera mano)* comenta las estrategias de colaboración de estos grupos como afines al arte conceptual y cita a la Boyle Family, Anne y Patrick Poirier y Helen y Newton Mayer Harrison. Así que en el apartado del libro dedicado a las tácticas de colaboración "de antropólogos" aparecen únicamente a familias y matrimonios lo cual, y pese a que Juan Ugalde y Patricia Gadea eran un matrimonio en los años en que Estrujenbank funcionó, no es lo más interesante de la vinculación que aquí establecemos. Nos interesa más señalar la coincidencia en la adopción por parte de todos estos colectivos de un punto de vista que venimos calificando de realista.

Charles Green, *The third hand. Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001

La clasificación de las familias bajo la etiqueta de "colectivos antropólogos" también aparece defendida en el artículo publicado en el número siete de la revista Exit titulado *Tipos de colaboración*, que se centra, como el libro citado, en presentar las técnicas de colaboración de colectivos afines al arte conceptual.

Charles Green, "La tercera mano: colaboración y arte contemporáneo", *Exit7, En equipo*, Madrid, 2002

Tal "realismo" suele entrar en conflicto con una idea simple de subjetividad.⁸ Y es que, como dice Mario Perniola, "en las tendencias artísticas más avanzadas, la estructura tradicional de separación entre el arte y lo real parece desplomarse; ha nacido una especie de "realismo psicótico" que anula cualquier mediación".⁹

Así, en relación con el proyecto político —subyacente a toda asociación de creadores— de relajar la relación entre subjetividad e inconsciente profundo, Estrujenbank elabora ejemplarmente unos archivos de imágenes (cuadros y fotografías sobre todo, pero también caricaturas, postales y otras ilustraciones), entornos (como por ejemplo su galería situada significativamente en Legazpi o su revista) y situaciones (generalmente exposiciones que pretenden crear focos de subjetividad colectiva por contacto con contextos atípicos: aldeas, pasajes urbanos...) mediante apropiaciones y colaboraciones que procede a juntar en sus creaciones (ensamblajes, montaje de exposiciones colectivas en su galería, reportajes críticos...) como una presentación documental que cobrara una dimensión ética.

Ambos universos (el científico que se ocupa de los documentos y el ético)¹⁰ no se relacionan habitualmente con el concepto romántico de subjetividad genial y por eso advertimos que no es casualidad que el medio pictórico elegido por Estrujenbank, el ensamblaje de distintos objetos —simplemente dispuestos unos junto a otros para formar un cuadro—, remita al mundo fabril y maquinico. Un universo más alienado, menos creativo que el de la construcción, por ejemplo, que implica un mayor control sobre los materiales a través del procedimiento de la composición. Precisamente Estrujenbank quiere que su renunciar a componer proclame su vocación de realidad, ya que la falta de manipulación confiere a los materiales allí ensamblados un aire de veracidad que resuena como un eco de la característica principal de los mismos que es, precisamente, su autenticidad.

Por ello podemos afirmar que los materiales empleados por Estrujenbank, eluden la subjetividad dandy o *camp*, esa que busca su significado en la zona *kitsch* de la cultura popular o que se interesa por la mirada masmediática.¹¹ Finalmente su iconografía particular se nutre de terrenos explorados por los artistas políticos comprometidos con causas sociales.

Esta fisicidad, las cualidades pictóricas más provocadoras y distintivas de Estrujenbank, su justificación por las homologías entre sus temas con sus formas o, dicho de otra

⁸ Esto ha sido advertido incluso por las nuevas teorías psicoanalíticas que, como explica Félix Guattari, ahora acostumbran a idear prácticas donde el terapeuta "se compromete, asume riesgos, pone en juego sus propios fantasmas y crea un clima paradójico (nosotros diríamos alegórico o de ficción) de autenticidad existencial, combinado con una libertad de juego y de simulacro". Según el autor, "este aspecto teatral multifacético permite captar el carácter artificial, creacionista de la producción de subjetividad".

Félix Guattari, *Caosmosis*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1996, p.19

⁹ Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 41

¹⁰ Resulta curioso que Robert Hughes, a lo largo de su *Visiones de América*, afirme que la doctrina de "el arte por el arte" escandaliza a los norteamericanos. El australiano cree que los artistas americanos tienen que demostrar que detrás de sus obras subyace alguna otra intención, ya sea social, intelectual o de cualquier otro tipo (el ejemplo notorio es el arte políticamente correcto) porque el ciudadano medio desconfía de una actividad que sólo busca la belleza.

Robert Hughes, *Visiones de América*, op.cit.

¹¹ Como por ejemplo el grupo Empresa.

manera, cuando el arte figurativo "tiene una consistencia a la vez visual, táctil y conceptual"¹² responde a un antiguo ideal realista, como el de un Coubert o un Seurat, artistas que, como dice Thomas Crow en *Modernidad y cultura de masas en las artes visuales*, estaban interesados en "preservar su arte de modos inadecuados de atención".¹³

Aquí conviene introducir una matización, existe un realismo culto (como el impresionista) y otro popular (el Pop es un ejemplo).

El primero utiliza referentes reales que no tienen cabida en el ámbito de lo elevado pero que pueden ser eruditos. Es el caso de los equipos "de antropólogos", pero también los neoconceptuales y los apropiacionistas posmodernos podrían ser introducidos en este grupo. Tales movimientos además suelen emplear formas avanzadas de representación que son únicamente "entendidas" por expertos.

El naturalismo popular, por el contrario, se jacta de emplear temas sin refinar, tan innobles, plebeyos e impuros que parecen esconder, ¿demasiado?, el componente intelectual presente en toda obra de arte contemporáneo. Por otro lado, ante una presencia tan imponente del tema, la crítica madrileña infiere, apresuradamente, que Estrujenbank descuida la forma vanguardista, como hace la mayoría de los artistas políticos, y sus creaciones resultan demasiado figurativas.

Mientras tanto, Estrujenbank ha inventado una técnica *amateur* de fotografiado, en colaboración estrecha con el modelo, y desarrollado un modo feista y torpe de pintar para aludir a la analfabeta, formalmente hablando, mirada de sus retratados.

Así, el compromiso con el motivo ha generado un proyecto descriptivo que pierde su neutralidad política cuando el lenguaje se hace cada vez más moderno, *slak* (descuidado), árido y repetitivo. De hecho el impresionismo fue visto como un lenguaje intransigente lo que en términos políticos significaba, en esos años, radical y democrático. De igual manera el estilo Neopop de los ensamblajes de Estrujenbank, que supone una investigación, en las formas pastorales o costumbristas de representación y en el tratamiento antropológico de los temas, ha sido calificado de político por críticos que han confundido formas con actitud.

Incluso la actitud del equipo no es ortodoxamente política, en el sentido de que más que reivindicativa (pensemos en el arte de grupos políticos de la década como The Grand Fury, Material Group, ACT UP o Guerrilla Girls, que abordan problemas como el Sida, la censura, el neoconservadurismo o la marginación de las minorías) se revela reflexiva. La materia de estas reflexiones es la figura del artista como productor de los 90 que, idealmente, y según el colectivo, debería ser: el equipo, profesional, inspirado por la naturalidad (estética y filosófica) del paleta analfabeto. Un asunto que también preocupa a Empresa que considera que, actualmente, el verdadero artista es el publicista. Sin embargo, para Preiswert y Libres Para Siempre, la figura del productor, sus estrategias comunicativas (científicas, populares o artesanales, alegóricas...) y su situación política, su estatus, no resultan interesante y prefieren estudiar las tácticas del consumidor anónimo.

- "En un planeta remoto hace ya mucho tiempo" (Buades, 1989) Una ejemplar exposición costumbrista

¹² Perniola, *ibidem*

¹³ Thomas Crow, op. cit., p.31

En un planeta remoto hace ya mucho tiempo tuvo lugar en la galería Buades de Madrid en el año 1989 (fig. 129). Apareció con el nombre de Juan Ugalde como artista, indicio de la resistencia de Mercedes, la galerista, a presentar un autor colectivo en la galería (fig. 130).

De la exposición existe un catálogo en el que, además de las reproducciones de los cuadros, aparecen dos fotografías que muestran, una serie de colegialas y una vista de la periferia de Madrid enmarcada por dos grandes postes eléctricos.

También encontramos una recurrente cita del teórico posmoderno de la comunicación Paul Virilio que describe la necesidad de adoptar una mirada atenta hacia lo cotidiano para comprender el mundo y a nosotros mismos y que según Juan Ugalde resume perfectamente la naturaleza realista-costumbrista del arte que hace Estrujenbank.

"Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros."¹⁴

Los otros textos son proclamas: antieuropeístas, "Madrid es una ciudad que sólo tiene interés porque está cerca de Méjico", "La cultura Europea es una birria" o españolistas, "La no cultura Europea no es ninguna birria."

La muestra se componía de piezas que eran ensamblajes de los siguientes elementos: un cuadro (algunos de ellos eran apropiaciones, cuadros basura comprados en el Rastro o copias de los delirantes bodegones que adornaban algunas tabernas de la capital), dos fotografías enmarcadas (de parroquianos de bar o de imágenes de la televisión) y una chapa con el logotipo del equipo (donde se podía leer: "Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general").

El significado directo de este conjunto de cuadros es claramente costumbrista. El material empleado, cuadros, fotos y chapa, además de los textos, inserta una dimensión social si no en tiempo real, es decir no en un entorno socialmente novedoso pues la muestra transcurre en un galería comercial, sí en un contexto significativo. Entendemos por contexto significativo el "mundo" al que aluden y del que proceden la mayoría de los elementos que se cuelgan (figs. 131-34).

Por otro lado, la defensa, un tanto filosófica, que subyace a esa humildad radical de la mirada es dialécticamente agitada por una llamada ortodoxa a la acción, pues no hay nada más productivo que los obreros (trabajadores del metal y de la brocha gorda) entregados a la faena. Esta interpretación vigorosa del concepto de artista de tendencia pop ha sido tildada de política. Además, y secundariamente, la propuesta del equipo de equiparase a hojalateros y pintores de brocha gorda también, como ya comentamos, fue interpretada por la galerista como una provocación.

Una provocación necesaria, a juicio de Estrujenbank, pues legitima al grupo para efectuar una recreación fotográfica del universo cotidiano de obreros, parroquianos de bar, adictos al fútbol (fig. 135) y *fans* de Sofía Loren residentes en el extrarradio de Madrid (ver fig. 96, p. 247), por ejemplo. Iconografía neopop casi tan sórdida como la

¹⁴ Virilio citado en el catálogo de *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*. Galería Buades, Madrid, 1989. También le cita Juan Ugalde en *Los mares del Sur*, una exposición del artista en la galería Buades, Madrid, 1992.



Figura 129. Vista de una de las salas de la exposición de Estrujenbank, *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*, en la galería Buades. Madrid, 1989

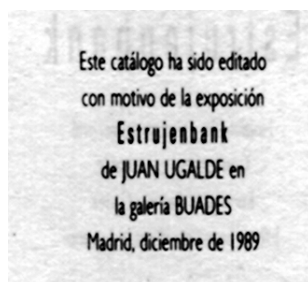


Figura 130. Detalle. Contraportada interior del catálogo de la muestra *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*.
 “El título de la exposición parece ser *Estrujenbank* y el autor, Juan Ugalde”.



Figura 131. Estrujenbank, Detalle, Típica Maruja, Revista Estrujenbank, 1990.
13 x 15,5 cm.



Figura 132.
Estrujenbank, Detalle,
imágenes que
acompañan a un lienzo
pintado. Sin título, *En un
planeta remoto hace ya
mucho tiempo*, 1989.
Fig. 96, p. 247



Figura 133. Estrujenbank,
Detalle, imágenes que
acompañan a un lienzo
pintado. Sin título, *En un
planeta remoto hace ya
mucho tiempo*, 1989.
Fig. 34, p. 147



Figura 134. Estrujenbank,
Detalle, imágenes que
acompañan a un lienzo
pintado. *Colores originales...
Perfumes suaves...Texturas
únicas*, 1990.
Fig. 137, p. 323



Figura 135. Vista del stand de la galería Buades en la feria ARCO 90 con cuadros de Estrujenbank con escudos de equipos de fútbol.

que establecieron por los artistas, sobre todo británicos,¹⁵ que revolucionaron las galerías diez años más tarde.

El carácter provocativo de estas instantáneas se revela más claramente si lo comparamos con el uso de la figura del mendigo que puebla el trabajo en solitario de Juan Ugalde.

En efecto, materialmente, sus fotografías serán cada vez más grandes y más precisas y por tanto más melancólicas. Así, el mendigo retratado por Ugalde, pese a ser español, se parece a las impresionantes representaciones del *homeless* neoyorquino o a las poéticas aproximaciones al *clochard* francés, metáforas, más o menos explícitas, de una vocación artística alienada.

Después, en su primera muestra en solitario *Los mares del Sur*, y pese a trabajar desde los mismos criterios estéticos que Estrujenbank, Ugalde desarrolla una preocupación formalista que le conduce a perder el rigor documentalista colectivo para dejar más libre su subjetividad.¹⁶ Son por tanto las suyas fotos más artísticas y consecuentemente más parecidas a las de otros autores nuevo realistas de los 90.

Parte de estas diferencias se explican por el proceso colectivo de selección de negativos que describiremos a continuación.

El colectivo Estrujenbank estaba formado en su ficción realista por un contratista: Juan Ugalde, que ejercía de pintor talentoso; una encargada: Patricia Gadea, cuya función era la de precisamente seleccionar este “material” que el grupo debía tratar obligatoriamente y un jefe de servicios: Mariano Lozano, un ayudante de Patricia que aportaba la mirada de la persona sencilla. A este trío se unía Dionisio Cañas, que conoció a Patricia y a Juan en Nueva York y que desde su exilio voluntario encontraba extrañamente potente la cultura popular española (sobre todo la de los bares: “vulgaridad convincente” y “divina”) y concretamente, más que la andaluza, la manchega.

Semejantes ojeadores escudriñaban atentamente los negativos fotográficos hasta encontrar en alguno resonancias que afectaran a todos por igual de manera que sus instantáneas, cuando eran positivadas y enmarcadas, eran casi la esencia de los motivos retratados. Estaban despojadas de todos los adornos técnicos, desagradaban a Juan; de los formalismos compositivos que, según Dionisio, eran susceptibles de ahogar la imprescindible naturalidad que emanaba de los motivos manchegos recordados desde Norteamérica. Los objetos, entornos y personas debían tener, a juicio de Patricia, algo de carisma, debían esconder algún misterio narrativo que les alejara de la irrelevancia caprichosa y Mariano opinaba que bien, pero sin cursilería. Finalmente estas fotografías eran suficientemente malas, realistas, agresivas y feas como para satisfacer a todos. Y venían a explicitar aquella máxima de Oscar Wilde que decía: “Ser natural es una pose demasiado difícil”.

¹⁵ Como Richard Billingham, famoso por retratar la sordidez de la vida proletaria inglesa encarnada en su propia familia.

¹⁶ "Por primera vez en mucho tiempo, Juan Ugalde se ve abocado al trabajo en solitario, restituido por esos avatares mal señalizados de la vida a la condición de pintor individual de la que tanto abominó. (...)Básicamente emplea los mismos materiales de siempre aunque añade un punto inédito de dulzura. Los resultados, desde luego, resultan menos ácidos, como si la soledad propiciara digestiones más líricas". Francisco Rivas, *Los mares del sur*, op. cit.

Con los cuadros sucede lo mismo. De la pintura basura, este colectivo aprende muchas técnicas que acusan esa relación neopop de implicación con el motivo. Una relación que hemos calificado de naturalista y política, pero que también es fructífera formalmente hablando. Porque a Estrujenbank le fascinó la torpeza de sus motivos. Una torpeza de la que no se burlarán como los cazadores del *kitsch*, los ironistas o los estetas aburridos de la academia de la vanguardia.

Por eso, los rodillos de los pintores de brocha gorda, la pincelada sobredimensionada o esa otra, cruzada, de muñeca rígida (que practican los artistas comerciales *amateurs* cuando quieren mezclar colores y no saben muy bien cómo hacerlo) son recursos formales que tanto Estrujenbank como Gadea y Ugalde por separado estudiaron a fondo.¹⁷

También investigaron cómo estos "aficionados" resolvían otros problemas de la pintura-pintura como las armonías y la perspectiva. Una consecuencia, los colores que empleaba Estrujenbank eran doblemente figurativos porque además de servir para recrear figuras reconocibles procedía de objetos concretos.¹⁸ Así el verde pastel sucio, que denominaba "verde manigua",¹⁹ correspondía tanto al típico de los azulejos de los bares como a los productos de belleza de la marca Clinique y servía para recrear a su vez el ambiente cerrado y cargado por capas y capas de grasa, que eran a la vez suciedad y tiempo y a la tristeza indefinible que rodea a una publicidad que en el diseño de su concepto de color corporativo había incluido los datos de "pastel" y "desaturado", para evocar antiestridencia, pero que no había contemplado la connotación de "polvoriento". Esa clase de colores, apagados, fruto de la torpeza en las mezclas del aficionado o del paso del tiempo, son precisamente los que componen la bandera que es la marca Estrujenbank.

En cuanto a la perspectiva, es un problema que Estrujenbank resuelve conceptualmente y que Ugalde en su labor en solitario lleva al terreno técnico. En efecto, los lienzos de *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* son un catálogo de soluciones ingenuas que el *amateur* ha dado al reto de representar lo tridimensional. Estrujenbank simplemente se ha hecho cargo de esa intención imperiosa y ha recopilado o reproducido fríamente sus frutos en forma de cuadros malos de bar (ver fig. 48, p. 164). Sin embargo, Ugalde, después de mucho mirar esas fotos y esos cuadros situados tan cerca de ellas y que, como diría Mariano Lozano: "Están juntos pero no revueltos", descubre el espacio que media entre ambos e inventa un modo visible de relacionarlos, de revolverlos. Así, continúa las sugerencias formales de la fotografía en el lienzo contiguo de manera que ofrece una sola imagen y el espectador ya no está obligado a realizar el esfuerzo de recreación mental que exige un ensamblaje de Estrujenbank (figs. 136-37).

¹⁷ En su texto *La flamante tarjeta 4P de Juan Ugalde. El pintor, el pincel, la perspectiva y la postal*, Quico Rivas describe las pinceladas de Ugalde a través del uso de los siguientes pinceles: pincel vibrador, pincel estrella solitaria, pincel lima, pincel brochaespuma, pincel cerdagrasa y pincel calvo con raya en medio. *Los mares del Sur*, op. cit.

¹⁸ "Un dato importante: El aroma que colores como la primera publicidad de Galerías Preciados utilizaba en los años 60 (blanco, rosa, violeta y negro)." Patricia Gadea, *Limpia por dentro-limpia por fuera*, Masha Prieto, Madrid 1996

¹⁹ Juan Ugalde, "Irreal-Surreal en San Lorenzo de El Escorial o ¿Es la percepción un acto cognoscitivo?", en *Irreal-Surreal en San Lorenzo de El Escorial*, op. cit.

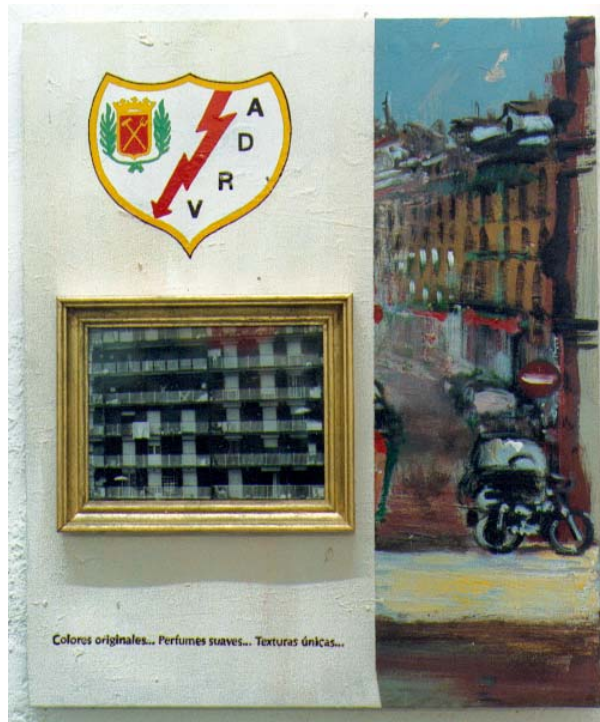


Figura 136. Estrujenbank, *Colores originales...Perfumes suaves... texturas únicas*, 1990. Técnica mixta sobre tela, 55 x 46 cm.

Estrujenbank representa edificios urbanos por medio de un cuadro basura y una fotografía mal revelada. Ambas formas se disponen de manera discontinua sobre la superficie del lienzo para dar una idea, sin embargo, unitaria de la fealdad real de las ciudades en que vivimos. Juan Ugalde, sobre el mismo motivo y con un propósito similar, integra ambas formas, pintura y fotografía, y recrea un espacio continuo.



Figura 137. Juan Ugalde, *Social R.33333*, 2000. Técnica mixta sobre lienzo 280 x 245 cm.

Explicar esta diferencia de un modo más detallado nos conduce a establecer una filiación entre las estrategias del arte conceptual del Kosuth de los 70, y las tácticas de Estrujenbank pues ambos buscan rentabilizar las enormes inversiones que el artista hace en intencionalidad para trasladarlas al terreno de lo concreto. Por eso Estrujenbank cuida de que sus cuadros de bar y su empresa de chapuzas sean tan reconocibles para un español como las sillas, o las definiciones de enciclopedia que empleara Kosuth, lo eran para el americano autodidacta.²⁰ Son parte del ambiente popular que Estrujenbank deconstruye para volver a ofrecer ensamblados como en un panel de Kosuth. O uno típico de los nuevos museos. Así, si en museo de ciencias naturales podemos ver un hueso del dinosaurio, una ilustración que recrea su apariencia y un texto donde se explican los cambios fatales acaecidos en su hábitat. Aquí tenemos, por un lado, la silla, o lo que queda del dinosaurio real, en forma de cuadro; la ilustración de museo y las fotos, por otro y, finalmente: las definiciones de enciclopedia, o los paneles informativos, como placas con la firma: *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, capaz de situar el objeto en su entorno socio-económico.

Esta desconfianza hacia muchos de los recursos de visibilidad propios de la pintura, como es la perspectiva por ejemplo, aunque no la pincelada que como hemos visto ayuda a definir ambientes, lleva a Estrujenbank a acuñar el término "perspectiva satélite".²¹ La perspectiva satélite no es más que una posición alejada para ver mejor. Dice Juan Ugalde:

"El panorama no era muy alentador (años 80), casi tan malo como el actual (1994), y pictóricamente la única solución era largarse, algo así como coger un cohete supersónico y salir disparado mentalmente."²²

Y, ¿qué es lo que Estrujenbank quería ver mejor? Lo cotidiano, eso que Ugalde define alegórica y humorísticamente así:

"Apunto una frase que teníamos por ahí reseñada: "La realización del satélite orbital en el universo cotidiano corresponde a la elevación del universo doméstico a la metáfora espacial, con la puesta en órbita de habitaciones-cocina-ducha en el último módulo lunar y por tanto con la satelización de lo real. (La cotidianidad del hábitat terrestre hipostasitada en el espacio es el final de la metafísica, y el comienzo de la hiperrealidad)." ²³

También la metáfora espacial, a la que alude inequívocamente el título de la muestra que venimos comentando: *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* es, además de un título (fig. 139), una cita literal (pues la frase proviene de la serie de ciencia-ficción *Star Trek*) y una, iconográfica, ya que *Mister Spok* y el capitán *Kirk* aparecen en uno de los cuadros del colectivo (fig. 140). Incluso este universo de ciencia-ficción, que se cuela en el mundo cotidiano a través de la televisión, ha proporcionado un disfraz a Dionisio Cañas que, en una de las imágenes corporativas empleadas, aparece como un

²⁰ Nos referimos a ese mito, que aparece en tantas películas americanas, en forma de ciudadano corriente que busca candorosamente en la biblioteca el, o los, libros que cambiarán su vida.

²¹ Término glosado por Juan Ugalde en *Irreal-Surreal en San Lorenzo de El Escorial o ¿Es la percepción un acto cognoscitivo?*, op. cit.

También Francisco Rivas cita otras modalidades: Perspectiva satélite-renacentista, perspectiva cabeza-abajo, condena-ted perspective, perspectiva punki renacentista, perspectiva líricoetífica ... , Francisco Rivas, *La flamante tarjeta 4P de Juan Ugalde*, op. cit.

²² Ugalde, op. cit

²³ Ugalde, *ibidem*.



Figura 139. Detalle. Título de la exposición de Estrujenbank en la galería Buades en 1989 impreso sobre la portada del catálogo.



Figura 140. Estrujenbank, Sin título, 1989.
Técnica mixta, 89 x 107 cm.

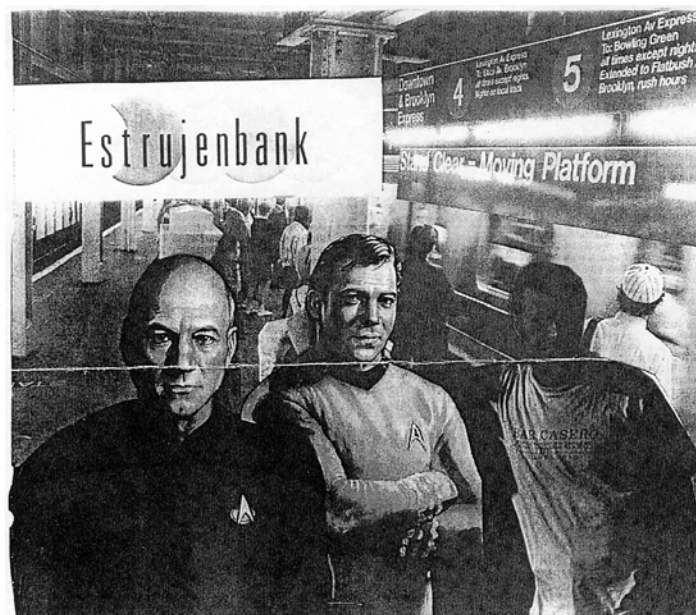


Figura 141. Dionisio Cañas aparece en este collage al lado de dos personajes de la serie televisiva de ciencia-ficción Star Terk.

tripulante del *Enterprise* en el metro de Nueva York. “El hojalatero espacial os saluda”, parece estar diciendo el manchego (fig. 141).

Metáfora espacial que ha concluido en técnica realista de presentación ambiental. También otros colectivos más o menos conceptuales, como la mencionada pareja Ane y Patrick Poirier, se han mostrado interesados en la técnica de representación de un ambiente desde una postura distanciada y no exclusivamente pictórica. Es el caso de su famosa maqueta *Ouranopolis* (1955) que representa una especie de nave espacial, que es en realidad una ciudad ideal, pues en latín "Ouranópolis quiere decir "Ciudad Celestial". Del mismo modo los apelativos Cielo TM y Lost in Heaven han servido de nombre al grupo Empresa cuando ha intentado presentar formas de vida, paradójicamente, cotidianas.

Otras veces el distanciamiento espacial se torna temporal y, por eso, también los Poirier, han observado las ruinas de antiguas civilizaciones. Sirvan de ejemplo las instalaciones: *Ostia Antica* (1972) y *Domus Aurea*, (1976-77), que como el *Et in Barcadia yu-yu* de Preiswert remiten a un pasado clásico. Estrujenbank no se aleja tanto en el tiempo pero, por ejemplo, sus colegialas niñas de uniforme que aparecen en la primera hoja del catálogo resultan muy de los setenta (ver fig. 76, p. 212). Lo que contribuye, junto al hecho de que los cuadros sean apropiaciones o copias, a evocar una labor de memoria y archivo antropológico que es como venimos señalando una de las técnicas que emplearon a menudo los colectivos de los años setenta que Green califica precisamente de antropólogos.

Siguiendo con el tema de las reconstrucciones llevadas a cabo desde perspectivas científicas hay que señalar que Libres Para Siempre se ha interesado por la geografía humana como demuestran sus descomunales cuadros *National Geographic* (1995) (ver fig. 82, p. 225) y *Paisaje chino* (pintado en colaboración con los participantes en *Justos por pecadores. Cubismo terminal* en 1994) (ver fig. 182, p. 432). Igualmente Empresa ha recopilado, desde su primera exposición en 1989, un voluminoso catálogo de interés médico que glosa cientos de imágenes de enfermedades cutáneas (ver figs. 204-5, p. 507).

Así que Estrujenbank invoca desde su *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* muchas estrategias científicas que a su vez son interpretadas desde el planteamiento colectivo.

Por ejemplo, es política la recreación colectiva de un contexto preciso y, sobre todo, la inclusión de uno mismo en él para cambiar de posición y convertirse así en portavoz legitimado para opinar públicamente. Ir de pesca todos juntos para acumular y clasificar posteriormente remite al procedimiento del museo tanto de arte como de ciencias. Mientras que las recreaciones de técnicas obsoletas, perdidas o a punto de perderse como son: las *amateurs* de fotografiado en blanco y negro, la pintura de bodegones para bares anteriores al proceso de globalización del gusto y la publicidad casera del negocio de medio pelo, de ese que no cuenta con los servicios de publicistas experimentados, reproducen el conservacionismo característico de la antropología. Es decir, regresivo y beligerante a la vez, pues recrea con nostalgia modos de vida, pero que también es útil para mostrar: cómo se puede vivir sin acatar los modelos estratégicos actuales. Uno de los cuales es el sistema del arte internacional y culto al que Estrujenbank opone la fórmula colectiva y el localismo neopop como formas de ataque o resistencia frente a la figura del artista de los 90: productor especializado.

- *Exposición en la galería Xavier Fiol de Mallorca (1990)*

Estrujenbank realizó una exposición al año siguiente en la galería Xavier Fiol de Mallorca. En ella se expusieron cuadros que seguían la fórmula experimentada en Buades. De hecho había dos cuadros que ya habían sido mostrados en aquella (ver figs. 48, p. 164 y 96, p. 247). También había algunos motivos comunes (como las jugadas futbolísticas) (fig. 142-43).²⁴

El catálogo editado era muy similar y también ofrecía, en su interior, una intervención fotográfica en blanco y negro que funcionaba como una declaración de intenciones estética. Si en Buades esta marca era una fotografía de unas torretas de alta tensión aquí el colectivo seleccionaba una de un torso de oficinista que lucía una peculiar corbata de rayas con un bolsillo para un peine y bolígrafos.

A su lado aparecía una poesía realizada con eslóganes publicitarios, cada uno de los cuales constituía un verso. Este poema es interesante porque es precursor de una nueva fórmula que Estrujenbank explotará en su siguiente exposición importante celebrada en la Caixa de Valencia.

En efecto, en Valencia, unos eslóganes publicitarios del tipo de los que componen el poema de Mallorca servirán de sustitutos a la chapita con la marca publicitaria del colectivo. Estarán pintados en el lienzo y serán, además, el título (en las muestras en Buades y Xavier Fiol los cuadros no tenían título, solamente se les asociaba un número en el catálogo).

El catálogo contiene un importante texto escrito por Dionisio Cañas titulado *Una mosca en la leche* que resulta más explícito que los que aparecen en *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* en el sentido de que el poeta hace aquí un esfuerzo de valoración por situar el arte colectivo de Estrujenbank en el marco del arte español de los noventa. Lo compara con Duchamp que vino a caer, como una mosca “con sus objetos manoseados por el tiempo y gastados por el azar”, en el vaso de leche “diseñado por Mondrian y la Bauhaus”.

En esta muestra, el significado global sigue siendo costumbrista pues el equipo insiste en la fórmula de presentar un material de la manera menos elaborada posible para que dé cuenta del tema del hombre corriente español.

Un cúmulo de material remite siempre a un tema en un sentido más basto y más abstracto que si el artista se refiriera a él intentando construir una historia cabal. Y aquí los argumentos son idénticos a los de la muestra de Buades: retratos de la periferia de Madrid, bodegones, jugadas de fútbol y caricaturas de los políticos del PSOE y que sirven para hacer del tema de la España cotidiana una forma paradójica de trascendencia. Por eso escribe Dionisio que los asuntos heroicos de la vanguardia y el arte internacional de los 90 (que todo lo más pueden “consolar ante el caos y la duda”)²⁵ son superados por el empeño estrujenbankiano de dotar de visibilidad a “un lugar en que nos sentimos en casa”.²⁶

²⁴ Caricaturas de, Felipe González y Alfonso Guerra, una jugada de fútbol y dos torretas eléctricas.

²⁵ Dionisio Cañas, “Una mosca en la leche”, en *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, 1990.

²⁶ Cañas, *ibidem*

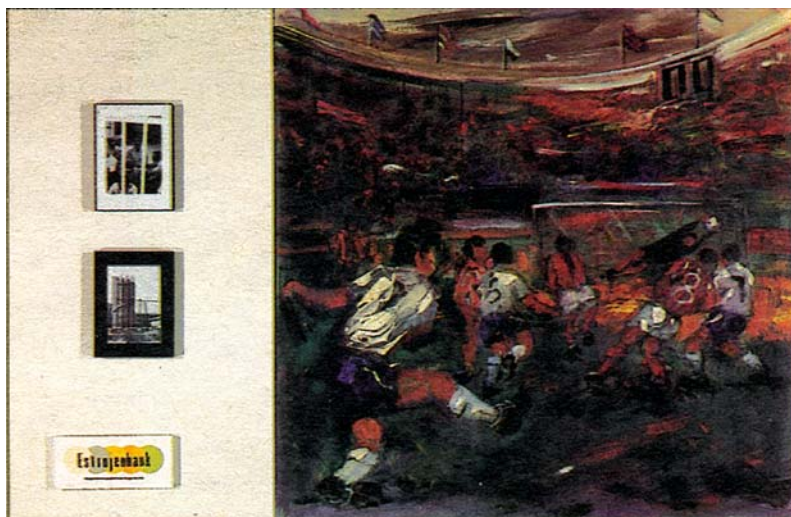


Figura 142. Estrujenbank, sin título, 1989. Técnica mixta, 86 x 132 cm.
En un planeta remoto hace ya mucho tiempo, Buades, Madrid

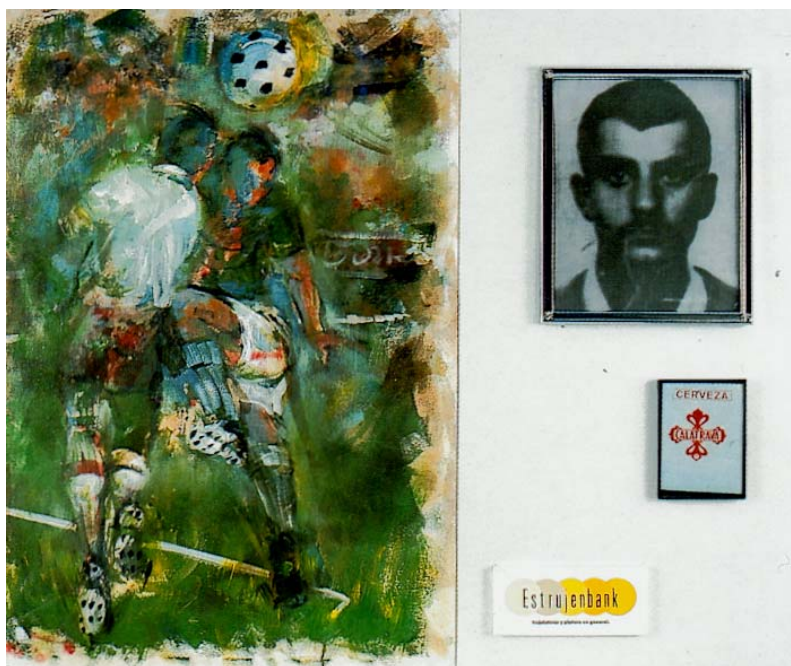


Figura 143. Estrujenbank, sin título, 1989. Técnica mixta, 89 x 107 cm.
Estrujenbank, Xavier Fiol, Mallorca

Para lograr este propósito Estrujebank emplea formas del neo conceptual de los 80 adaptadas a la práctica colectiva. Así las estrategias conceptuales de apropiación y acumulación son transformadas, por la aspiración naturalista del grupo, al estatus de técnica comunitaria. O lo que es lo mismo, a proceso de creación en el seno de un grupo concreto como es Estrujebank.

Si estudiamos la técnica conceptual más novedosa de aquellos años, la apropiación radical _sirva de ejemplo la conocida fórmula de Sherrie Levine que consistía en refotografiar positivos de, por ejemplo, Walker Evans_, veremos que Estrujebank interpreta esta técnica desde una perspectiva colectivista y en lugar de apropiarse de objetos artísticos lo hace de técnicas populares.

De manera que parece claro que la técnica de la apropiación reflexiona sobre esa capacidad de las artes plásticas en general, y de la fotografía en particular, de retratar al objeto de manera inequívoca, rica en detalles, convincente para los sentidos. Así en una obra apropiacionista el *yo* de la frase (que tiene tendencia a diluirse en la impresionante presencia del *tú*, objeto fotografiado o representado por medio de la apropiación) es adelgazado hasta hacerse presente lo mínimo imprescindible. Por eso resulta tan emotivo el apropiacionismo de Estrujebank, ya que, al infiltrarse en una realidad que ama desnudo de capacidades técnicas, está representando además del *tú* de la frase (los hojalateros y pintores en general) el *yo*. Por eso, cualquiera que vea una fotografía de las que se presentan en las muestras de Buades y Xavier Fiol no sólo no reconoce la técnica particular de un artista como Ugalde o Gadea sino que es incapaz de identificarla como la obra de un artista profesional cualquiera. Así que la presentación (en el terreno de la ficción) de Patricia y Juan, como contratista y encargada de una empresa de hojalatería, respectivamente, se ve en la representación como una forma de acercamiento al modelo pero también como un autorretrato, nada ideal o fantástico. Y siempre hay más información en un enunciado de amor cuando se retratan ambas partes.

Otra práctica, donde se pone de relieve con idéntico rigor las resonancias formales y psicológicas del tema del autorretrato visto como declaración política de intenciones, es aquella en que Estrujebank repinta cuadros, como bodegones de bar o paisajes decorativos realistas (fig. 59, p. 193).

También esto es algo que han realizado otros artistas individuales, como Jim Shaw de Los Angeles que expuso una colección de pinturas *amateurs* coleccionadas por él bajo el título: *Thrift-Store Paintings (Pinturas de tienda de saldo)*. Incluso Richter, Picabia o Dalí se interesaron por el modo hiperrealista-*amateur* de pintar. Sin embargo, en Estrujebank, esta clase de copias fieles y apropiaciones tiene conceptualmente la vocación de señalar al equipo como una factoría capaz de realizar encargos, como una empresa de chapuzas a domicilio. Lo cual es un homenaje a una de las formas de colaboración más fructíferas del pasado y del presente de la pintura y no simplemente un gesto conceptual de autoanulación estilística.

En cuanto a la otra gran técnica conceptual empleada habitualmente por Estrujebank, nos referimos a la selección o acopio de material plástico para presentarlo después en forma de ensamblaje, sirve para que el equipo se autorretrate también. En efecto, las acumulaciones que aparecen en exposiciones de colectivos como El Perro u otros neorrealistas de los 90 tienen un sentido histórico. Son casi *ready mades* que muestran subversivamente realidades políticas y sociales de su tiempo. Su costumbrismo tiene un

componente científico y otro participativo pues da la palabra generalmente a sectores marginales o disidentes para que cuenten su propia historia. Estrujenbank, sin embargo, introduce el matiz de querer narrar una situación personal de manera que su significado es más antropológico que histórico.

Y es que, frente a un producto artístico vinculado de manera participativa, ecológica, con una realidad concreta, no resulta fácil adivinar si el artista ha adoptado un punto de vista (histórico) u otro (antropológico).

Estrujenbank, por ejemplo, se implica en la forma de ser de una nación a lo largo de un tiempo que no es solamente el actual. Por eso la España que retrata está prácticamente desaparecida. Sus asuntos tampoco aparecen casi nunca mencionados por los medios de comunicación de masas,²⁷ interesados, como Empresa y los colectivos neorrealistas o políticos, en la España más actual y vanguardista. Es la suya una España un tanto atemporal, construida sin embargo a base del estudio y representación de los rituales cotidianos mas banales, aquellos que tienen una vida efímera (los políticos del PSOE, las poesías y pegatinas que se ponen de moda en los bares, los equipos de fútbol, las presentadoras y series de la tele), es decir, que tienen poca significación histórica (fig. 144).

Este punto de vista se amplía con el planteamiento (también antropológico) de buscarse a uno mismo inmerso en esa corriente de las costumbres cotidianas. En el caso de Estrujenbank, desde la posición de artista contemporáneo. Así, el equipo busca el punto en común entre su ser artista dentro y fuera del estudio, por eso colabora con los vecinos de Legazpi, zona de Madrid donde se ubica su estudio (y donde posteriormente montará la galería). Se trata de mirar con los ojos de ellos y de tenerles como árbitros del gusto, sancionadores de todos aquellos gestos artísticos que no estén estrictamente justificados a la hora de hacer sensible un modo de vida. Como los impresionistas, el colectivo busca una tensión entre el tema y el medio que le sitúa políticamente en el lugar antropológico de la tribu de los *outsiders*, los bohemios, artistas no académicos, rechazados, que viven de manera humilde. Una humildad satisfecha, paradójicamente orgullosa, que les permite actuar sin el poder que les corresponde por tradición. Así su rechazo a asumir la tarea del intelectual o del artista estrella del mercado de los 80, que es en principio su lugar político, hace que invente un neorrealismo participativo, donde, entre los retratados, se encuentran los miembros del colectivo mismo en su condición cotidiana de "bareros".²⁸

Por último describiremos una técnica menor que también es un procedimiento comunitario de Estrujenbank y que se puede rastrear en esta muestra. Es la autoversión, la repetición de motivos que, como en concreto una caricatura de Felipe González, ya han sido vistos en exposiciones anteriores (fig. 145, en Xavier Fiol y fig.10, p. 92, en Buades). Estas repeticiones evidencian algunas disidencias en el proceso creativo en común pues son la prueba visible de que como herrero, el grupo, no da siempre en el clavo. Es decir, que, en su procedimiento de asociar sobre un panel elementos de la manera más controlada posible, cuando surgen nuevas posibilidades, parece se abren

²⁷ Resulta curioso que, en su primera exposición, Estrujenbank, al hacer fotografías de entornos cotidianos, fotografiara varias veces la pantalla de la televisión cuando, en la práctica, la televisión generalmente no está interesada en mostrar la vida cotidiana de las gentes para las que la televisión es el pan nuestro de cada día.

²⁸ Patricia Gadea al ser preguntada que clase de artista se consideraba Estrujenbank, si Pop, político, formalista... respondió que "barero".



Figura 144. Estrujenbank, Sin título, 1989. Técnica mixta, 89 x 107 cm.

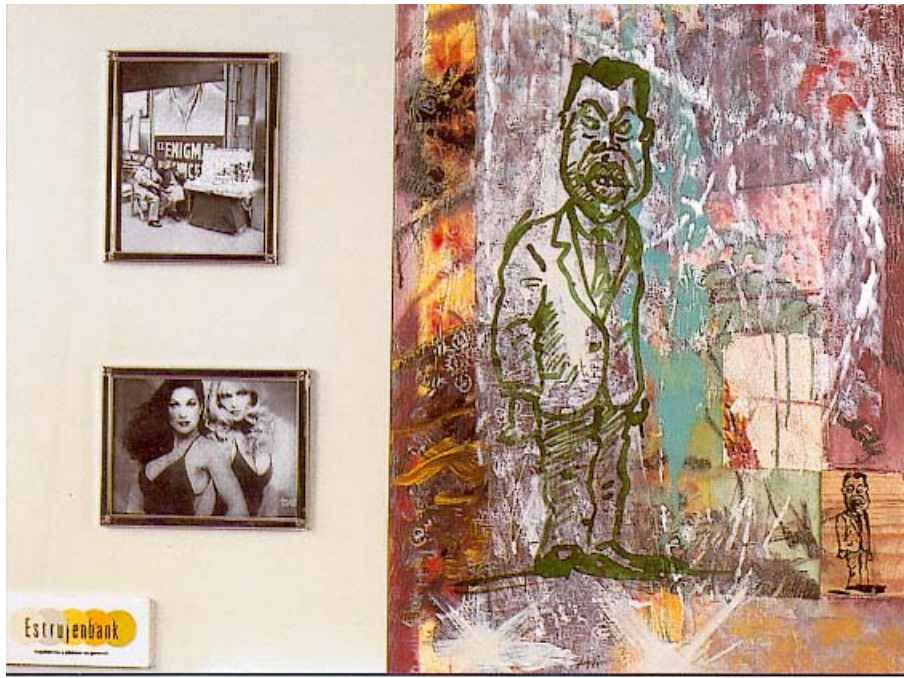


Figura 145. Estrujenbank, Sin título, 1989. Técnica mixta, 89 x 117 cm.

algunas grietas en las afirmaciones que se sostienen colectivamente. Se demuestra que los procedimientos de asociación no narrativa, la especialización en la mirada *amateur* y la autenticidad del referente no son suficientes para hacer una arte que satisfaga a todos los miembros del equipo, que es la esencia del planteamiento colectivista que busca construir una subjetividad común.

Como en los estudios antropológicos, en las distintas exposiciones del grupo aparecen algunos motivos que sobreviven de manera anacrónica y misteriosa. Es como poner sobre la mesa un único rito que compartieran tribus situadas en lugares geográficamente muy distantes y entre las que no fuera posible establecer otro punto en común. Así aparece el dibujo de Felipe González en Mallorca y en Madrid; con idéntico tamaño y peso compositivo, pero rodeado de unos elementos distintos. Esto simboliza, más que el fracaso en la tarea de presentar un icono de manera inapelable el triunfo de un planteamiento artístico experimental (coquetea con procedimientos científicos de selección, archivo y presentación). Tales recurrencias iconográficas funcionan como metáforas conjuntas de lo colectivo y lo personal pues señalan cómo en el seno de un equipo especializado en el retrato costumbrista de España (encarnado en la figura del político socialista) también hay sitio para las españas (que figuran a través de los distintos elementos que rodean al motivo del político en cada versión y que simbolizan el papel de lo subjetivo en la tarea representativa).

b. Alegorías populares

- “Col.lecció 90-91” una muestra alegórica

Los ensamblajes de Estrujenbank tienen una estructura pop que dota a sus imágenes de un significado genérico costumbrista, nuevo realista. Pero, por otro lado, los elementos se encuentran esparcidos en forma aparentemente absurda, de manera que presentan cualidades de enigma o de jeroglífico, que indican una construcción táctica alegórica, muy de su tiempo, es decir posmoderna, deconstructiva. Además podríamos añadir que muchas de sus manifestaciones reivindican voz para grupos marginales, por lo podrían calificarse de políticas.

Separar estas tres direcciones fundamentales de interpretación y además hacerlo por exposiciones (*En un planeta remoto...* y *Xavier Fiol*, costumbristas; *Col.lecció 90-91* y *I love analfabetismo*, alegóricas y *Cambio de Sentido* y *Arte colectivo español en Túnez*, políticas) es una convención que debe ser entendida simplemente como una indicación metodológica para abordar la obra del colectivo.

De todos modos podemos afirmar que la mayoría de los cuadros de Estrujenbank suelen esconder el significado directo (costumbrista) al tiempo que prescriben la dirección que ha de tomar su comentario (alegórico) en el marco de un contexto político concebido desde la implicación con lo representado. De manera que el discurso que subyace tras cualquier combinación de imágenes heterogéneas en un ensamblaje producido por el equipo hay que buscarlo cuidadosamente y generalmente se encuentra en una estructura o matriz que es pop y que por tanto sugiere la aceptación de lo cotidiano. Sin embargo por sus imágenes fantásticas (de revista, de batallas, de aventuras y de ciencia-ficción) y su deseo, de dejar por debajo de la trama costumbrista, disputas sobre el arte culto o simples imágenes de desolación y denuncia, Estrujenbank se vuelve alegórico y aún político.

Un cuadro paradigmático y que cumple esta condición mixta es *Seguros por experiencia*, expuesto en *Col.lecció 90-91* (fig. 146).

El lienzo muestra un submarino que lanza dos torpedos. Sobre él, se atornilla una fotografía en blanco y negro enmarcada en dorado que representa a unos vendimiadores situados en torno a un tractor con un remolque cargado de uvas. Debajo puede leerse un letrero pintado sobre el lienzo que reza: "Seguros por experiencia."

El carácter alegórico de estas piezas se advierte en las tácticas cuidadosamente elegidas por Estrujenbank.

Por ejemplo, sus ensamblajes parecen, como la obra de los cultivadores del Land Art, "obras para un lugar específico" e incluyen la fotografía como elemento imprescindible, ya que es la portadora de la imagen que certifica que la obra tuvo lugar. Este documento y sucedáneo de la obra original destapa, según C. Owens, todo el poder alegórico del medio fotográfico. Paralelamente, en *Col.lecció 90-91* todos los cuadros de Estrujenbank, llevan una fotografía en blanco y negro enmarcada que es una alegoría. Dice Horacio Fernández al respecto, en su texto para el catálogo de la muestra, *La tabla*



Figura 146. Estrujenbank, *Seguros por experiencia*, 1990. Técnica mixta, 150 x 250 cm.

de multiplicar, que se trata de: "unas fotografías que tratan de situar en su lugar lo seleccionado y producir sentido".¹

Juan Ugalde explica esta ubicuidad alegórica en su texto *Los Mares del Sur* (1992):

"El mecanismo de la fotografía es ciertamente perverso, mucho más, sin duda que cualquier práctica de vudú o de magia negra de los pueblos primitivos. Pulsar con el dedo el disparador de la cámara durante unas centésimas de segundo significa colocar la realidad en el espacio oscuro de un túnel del tiempo. Más tarde aparecerá en 18x24, 13x18 o en tamaño postal, en brillo o mate, en color o en blanco y negro. Luego pasará a formar parte de nuestra enciclopedia infinita de imágenes, del trasiego de vídeos, o quizá, del tachunda publicitario; esto y lo otro convertido en collage ante nuestros propios ojos."²

De manera que, según todos los indicios, en el cuadro del submarino a examen, el significado se encuentra en la fotografía de la vendimia.

Un significado triplemente alegórico:

- alegoría de la pintura ya que el cuadro que está verdaderamente pintado es una escena de cromo y puede ser considerado como un cuadro basura, mientras que la fotografía contiene todo lo "pictórico" de la obra
- alegoría del artista al que conmina a ser sencillo como el hombre del campo
- alegoría del procedimiento colectivo que es, como el alegórico, atomizador, disyuntivo. Principio que se encuentra en el centro de la técnica alegórica y que remite a la lluvia de acciones que se da naturalmente en las realizaciones en equipo, como la que aparece en la foto.

Estrujenbank además sabe que este ensamblaje de elementos dedicados a la obsolescencia está destinado al museo. Así, cuando lo expone en una sala blanca y discreta como la de cualquiera de ellos lo considera una alegoría de su vinculación con un contexto y un lugar (la España del 92) tremendamente específicos.

El cuadro del submarino puede ser visto también como una alegoría de la ilegibilidad de la obra de arte contemporánea. Efectivamente, la sustitución de la composición, como medio para efectuar la representación, por la acumulación es una táctica que remite a la impotencia del artista y al agotamiento de las técnicas de representación para producir sentido. Estas acumulaciones se ofrecen además en *Col.lecció 90-91* en forma de serie, creando un paralelismo con las repeticiones de elementos que en moda (el título de la muestra hace referencia a este contexto) sirven para definir las colecciones.

En efecto, las fotografías de, por ejemplo, los paletos son una constante en la muestra, un elemento recurrente, enmarcado y separado como los objetos de un minimalista tipo Carl André (ver figs. 67-9, p. 202). Lo curioso es que esta acumulación tiene una voluntad discursiva potenciada por los textos publicitarios y los eslóganes políticos escritos sobre el lienzo que dotan a cada obra particular de la apariencia de un cuadro conceptual de texto con iconos figurativos (fig. 147).

Estas dos estrategias alegóricas, tan posmodernas, acumulación y discursividad, son interpretadas por Estrujenbank en clave colectiva y aportan las dos técnicas fundamentales en la práctica creativa de este equipo: acumular lo que llamaremos "material" y dirigir su discurso en forma de apelación directa al espectador.

¹ Horacio Fernández, "La tabla de multiplicar", en *Estrujenbank Col-lecció 90-91*, Fundació Caixa de Pensions, Valencia, 1991

² Juan Ugalde, en *Los mares del Sur*, op. cit.

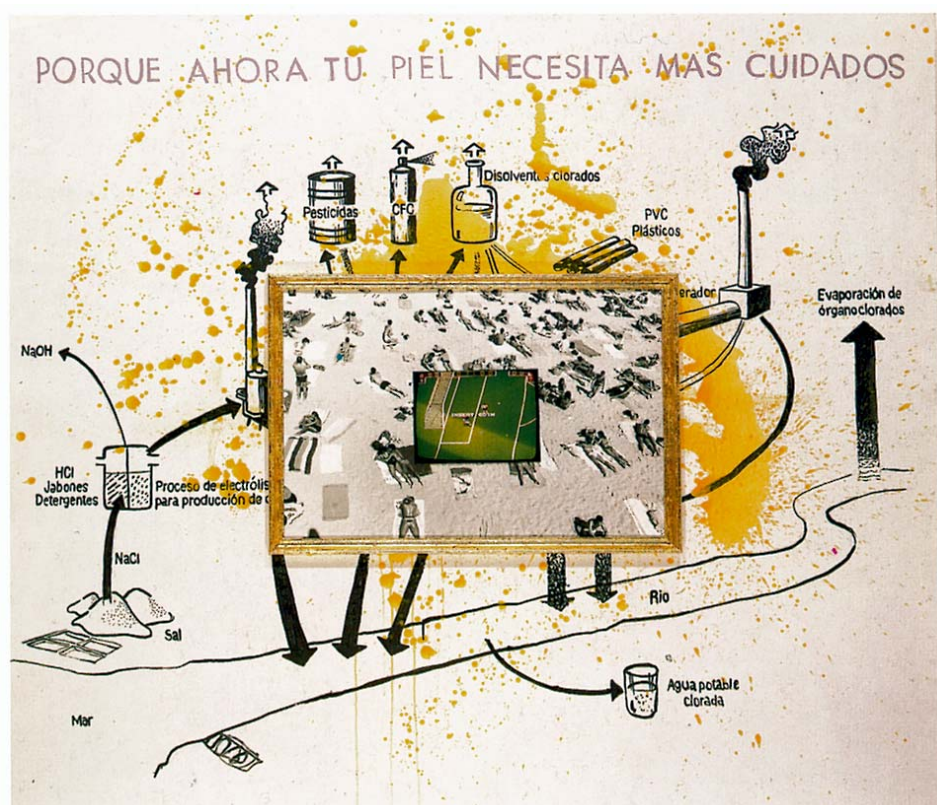


Figura 147. Estrujenbank, *Porque ahora tu piel necesita más cuidados*, 1990.
Técnica mixta, 127,5 x 147,5 cm.

En este contexto historiográfico, los conjuntos de Estrujenbank no ostentan ni la rigidez (que evidencia el criterio seleccionador de un minimalista o de un neoconceptual dedicado a las progresiones matemáticas) ni la subjetividad (caótica, formal y significativa de un neopop excesivo). Se trata de un procedimiento acumulativo sutil que evidencia muchos procesos distintos de selección y, sobre todo, de presentación objetiva del material.

Pero la rigidez de la estructura, que se reitera en todos los cuadros de la muestra: siempre hay una alegoría popular, como el submarino, al lado de una foto doméstica, como la de la vendimia, a las que se añade la máxima publicitaria de banco, *Seguros por experiencia*, produce un efecto humorístico.

Además, como estos motivos, unas veces proporcionan sugerencias formales y otras significativas, se violenta su lugar lógico en la representación, se generan posiciones incongruentes y soluciones forzadas fuentes, todas ellas, de comicidad. Es como si un sordo acudiera a una representación donde los actores, pese a actuar en clave de drama, lo que dijeran fuera gracioso. El espectador sordo no entendería porqué el resto del público ríe de las desgracias que asolan a los protagonistas.

Ese “algo” de jeroglífico, de juego de ocultamientos, de texto al que le falta alguna clave es lo que hace que las imágenes realizadas en equipo además de alegóricas ostenten un humor, más bien lacónico, que hace aún más difícil su interpretación.³

Centrándonos en el caso que nos ocupa, el ensamblaje *Seguros por experiencia*, ofrece un significado directo absurdo pues la alegoría bélica se encuentra forzosamente con la fotografía documental de la vida en el campo y con el conocido eslogan publicitario que pretende describir nuestra vida de forma atractiva.

Una observación más atenta desvela que la imagen del submarino emergiendo a la superficie para presentar batalla a un destructor que se encuentra al fondo del lienzo, escorado y humeante, ostenta esa “estupidez conmovedora” que según Barthes es la marca de fábrica de las formas populares de ficción, como las consumidas por sujetos como los que aparecen en la fotografía.

Si esta fuera la razón para juntar las dos imágenes también podría explicar la elección del eslogan político del título (*Seguros por experiencia*) que no es más que otra de las clásicas llamadas que los publicistas hacen a ciudadanos como los representados en la fotografía. Según Horacio Fernández, ésta podría ser la razón pues:

“*Estrujenbank* utiliza tres elementos para su trabajo. Primero, unas imágenes que no tiene nada que ver con la alta cultura. Por ejemplo, recortes de revistas, diagramas, postales, anuncios, publicidad barata y masiva, cuadros que no se encuentran en galerías sino en furgonetas de venta ambulante, decoración de la que no se anuncia en papel lustroso, logotipos conocidos. Segundo, unos textos sin vocación literaria (como máximas publicitarias y eslóganes políticos) que tienen orígenes semejantes a las imágenes y son

³ Una anécdota protagonizada por algunos de los grupos que nos ocupan sirve de ejemplo. En cierta ocasión Preiswert reunió a los miembros de LPS y de Estrujenbank para proponerles colaborar en una hoja informativa que el equipo tenía pensado editar con el fin de dar a conocer aquellos eventos, un tanto fluxus, que estaban sucediendo en Madrid aquel año 1991. La primera tarea consistió en ponerle un nombre a la publicación. Fue entonces cuando Juan Ugalde se empeñó en llamarla “Sindicata”. Ante esta sugerencia empezaron a aparecer nombres que combinaban la palabra sindicato con el término arte y sus sinónimos. Finalmente Juan confesó que no le interesaba el término sindicato. Todos se sorprendieron mucho porque, por otro lado, no había dejado, en toda la noche, de defender su opción en todas las votaciones. Para zanjar la cuestión Gadea explicó: “Le gusta Sindicata porque se parece a bocata”.

anónimos y al vez, quizá por su anonimato, públicos. Y tercero, unas fotografías que tratan de situar en su lugar lo seleccionado y producir sentido."⁴

Finalmente el cuadro podría leerse como una pintura de historia que esconde alegorías populares y cultas. Y que descubre esa clase de discursividad heterogénea, tan colectiva, capaz de mezclar los discursos propios de la historia erudita, de la cultura popular y la política para generar, sin embargo, una propuesta estética.

La consecuencia radical de esta flexibilidad da lugar a dos estrategias que la práctica colectiva (que se refugia en mecanismos alegóricos de comunicación de ideas) aprovecha como símbolo de su propia práctica esquizofrénica.

La primera de las técnicas se refiere a la reciprocidad que la alegoría propone entre lo visual y lo verbal. Explica Owens en *El impulso alegórico* que si el lenguaje es metonímico (narrativo, en prosa, naturalista) y la metáfora (poesía, romanticismo), la proyección alegórica del eje metafórico del lenguaje sobre su dimensión metonímica produce el resultado de obras de arte que atraviesan y subyacen todas las categorías estilísticas.

En Estrujenbank, a la hibridación de estilos artísticos, entre los que destacan el Neopop, el expresionismo y el *amateur* o naif hay que sumarle el uso de eslóganes típicamente publicitarios. Estos eslóganes realizan el típico desplazamiento alegórico y posmoderno que conduce de la historia, narrada en forma de acumulación estética, al discurso político. Es decir, son exhortatorios⁵ (*Porque ahora tu piel necesita más cuidados, ¡Llame hoy!, Dele un empujón a su dinero...*) y dan cuenta de la relevancia que el arte colectivo atribuye al lector / espectador.⁶

Dijimos que los paletos de Estrujenbank no son solamente destinatarios de los mensajes e inspiradores de los mismos, sino que son jueces y, como horizonte ideal, colaboradores (fig. 148). Por eso muchos de los experimentos más arriesgados de Estrujenbank se encaminan en esa dirección. El hacer una galería en Legazpi, el invitar a exponer en ella a artistas aficionados, jóvenes y colectivos y, sobre todo, el descubrimiento técnico más importante de esta exposición concreta: el aprender a pintar y fotografiar como ellos son pruebas de este afán de colaboración.

La segunda estrategia alegórica que la práctica colectiva interpreta en *Col.lecció 90-91* es una consecuencia de la anterior y conduce a la confusión de géneros como metáfora de otra cosa, generalmente de la mente del artista.

Así los ensamblajes de Estrujenbank son el consciente colectivo donde batallan las formas populares de discurso y los mecanismos del arte contemporáneo culto para generar una superficie *amateur* y descuidada símbolo de lo que queda por aprender al arte realizado en equipo y que es lo contrario al inconsciente caótico del artista individual, especialmente de aquel muy ecléctico estilística o discursivamente.

⁴ Horacio Fernández, *ibidem*

⁵ Las alegorías a menudo son exhortatorias, se dirigen al lector en un intento de modificar su comportamiento. La política y la publicidad las emplean continuamente como señala Juan Ugalde: "Los anuncios de coches insisten en el Tú, te, ti, contigo. Ya puedes viajar en Mercedes sin tener que esperar a tu boda, Fiesta XRY. Todo lo que hacemos nos conduce a ti, Lancia Y 10 MIA. La exclusividad es mía, Nissan. Tu vida va sobre ruedas." *Los mares del Sur*, op. cit.

⁶ El apelar al espectador, técnica publicitaria por excelencia, no es el estilo de los críticos formalistas a los que Ugalde critica: "Mientras muchos teóricos siguen con el juego infantil de ni si ni no ni blanco ni negro ni fu ni fa.", Juan Ugalde, *ibidem*.

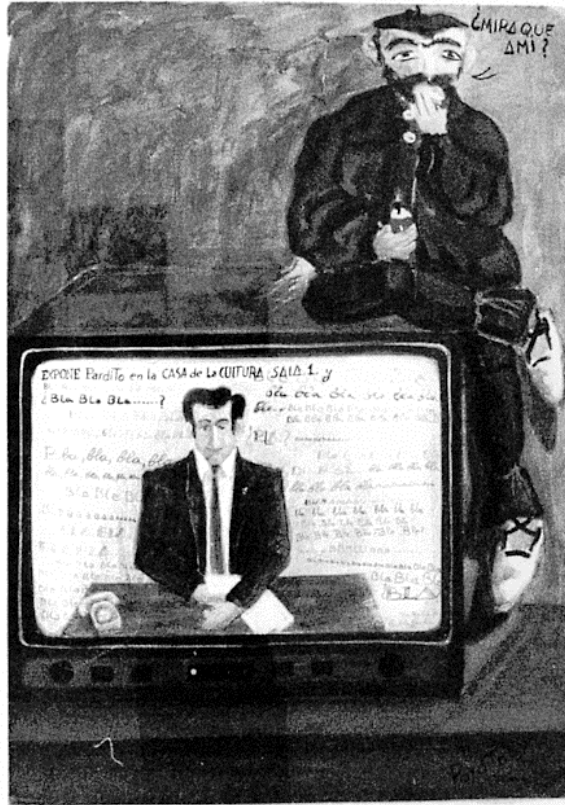


Figura 148. Mariano Blázquez, Sin título, 1989.

Mariano Blázquez, alias *Pardito*, un pintor de El Escorial, expuso en la primera muestra, *Callos de la Casa*, de la galería Estrujenbank.

Sus imágenes "anecdotalizadas" y los sentidos obtusos situados sin embargo en un espacio diegético son la prueba de esta búsqueda de *bricoleurs*, del uso de trucos de trapero y de la consideración de la belleza como rasgo de lo verdadero. El ejemplo sensible de esta batalla ideológica son las expresivas pinceladas, unas veces abstractas y otras simplemente virtuosas o torpes, que sostienen sin embargo el universo de la obra, el mundo establecido por las fotos documentales, los eslóganes, las alegorías rosas, de aventuras, bélicas o de ciencia-ficción y los objetos cotidianos, como si hubiese una sola historia coherente que narrar. El público estupefacto intenta leer ese garabato arrebatado. Y comprende que ésta es una nueva manera de emitir mensajes híbridos: políticos y estéticos, bellos y verdaderos, históricos y anecdóticos que se opone al discurso racional, expresado en modo lineal. La práctica colectiva queda así situada en la senda no de la utopía sino de la heterotopía.

Costumbrismo y mecanismos alegóricos también se entrelazan en las colaboraciones de Juan Ugalde y Patricia Gadea en *Justos por pecadores. Cubismo terminal*. Como ya dijimos, en el año 1994, Libres Para Siempre recibió la invitación para exponer en la nave dirigida por Tomás Ruiz-Rivas, conocida como El Ojo Atómico. El colectivo trasladó su invitación al grupo Preiswert, a Juan Ugalde, a Patricia Gadea, a Gonzalo Cao y a Simeón Sáiz. Posteriormente Patricia Gadea montó un dúo con Belén Sánchez. Entre todos concibieron una serie de cadáveres exquisitos que se expusieron sin ninguna explicación en la nave.

El proyecto de Libres Para Siempre consistió en un paquete que contenía una viñeta estrellada de un cómic con la temblorosa leyenda dibujada: "*¡Qué gusto!*", un papelito que rezaba: "Pinta un paisaje chino" y un lienzo enorme de tres metros por dos aproximadamente.

El primero en recibirlo fue Simeón Sáiz que pintó un dragón sobre el lienzo. Posteriormente trabajaron en él Patricia Gadea, Juan Ugalde y Libres. Ejercicio que, unido a la exposición colectiva que Ugalde y Gadea realizarían en este mismo año titulada *Irreal surreal en San Lorenzo de El Escorial*, da una interesante información sobre el enfoque temático e individual que cada uno de los miembros de Estrujenbank aportaba en el trabajo en equipo, ya que después de estas dos exposiciones Ugalde y Gadea no volverían a exponer juntos.

Patricia Gadea hizo en el paisaje indicaciones claramente costumbristas. Pintó a Isabel Preisler (la china), una lámpara oriental de papel y un hombre con la nariz en forma de pene (como el que aparecía en el telón fotográfico *Alma de puta coño de santa*). También pegó un recorte de revista, donde se veía una familia de leopardos, y una postal grande de Franco. Ambas fueron retocadas con pintura verde: los leopardos aparecían así sobre una sugerencia selvática mientras que los ojos y la perilla que pretendían convertir a Franco en Fu Manchú eran de este color. En la parte izquierda del cuadro, el equipo de las chicas pegó también una foto pequeña del rey Juan Carlos haciendo una fotografía.

Ugalde realizó tan sólo unos grafismos de intención alegórica. Primero dio brochazos azules aquí y allá. Luego dibujó en rojo sobre los mismos la silueta de una cabeza con antenas y una larga línea que unía la boca de Franco con el objetivo de la cámara del rey. También le puso patas al luchador de Libres Para Siempre.

La técnica de Gadea de pintar sobre su propio trabajo, sacando y ocultando zonas, es la misma que más tarde utilizaría Ugalde para pintar sobre lo pintado por Patricia. Libres Para Siempre a su vez aprendió de ambos, además del tratamiento temático, el proceso de colaboración. Por eso, pintó una vaca que sostenía el dragón de Simeón, una ducha y unas piernas para la cabeza-televisión de Juan y la cola de un león sobre la cabeza de la Preisler (ver fig.182 , p.432).

Las intervenciones de Juan revelan un interés por el grafismo, por la formación de significado con los elementos mínimos del medio pictórico. Un gusto por sugerir más que por decir. En definitiva sus alegorías hablan sobre la mezcla de lenguajes (descriptivo y fantástico), medios (se imbrican en un conjunto donde aparecen fotografías, por ejemplo) y mensajes. Mientras que Patricia parece más cómoda en el terreno costumbrista y político, procurando lograr una descripción conmovedora y verista de un modo de vida y de una ideología feminista.⁷

Esta orientación cambia en la siguiente exposición que realizaron juntos los miembros pintores de Estrujenbank. En *Irreal Surreal en San Lorenzo de El Escorial*, Ugalde trabajó más la técnica del fotomontaje (aunque también con intención alegórica) mientras que Gadea experimentó con el poder alusivo de la pincelada, el goterón y el color (aunque sus mensajes seguían siendo de naturaleza política).

⁷ El cadáver exquisito propuesto para *Justos por pecadores...* consistió en proponer a todos los participantes la realización de un telón para que las mujeres artistas se hicieran una fotografía delante y llorando.

c. Política cultural

-Los miembros de Estrujenbank practican el comisariado

Dionisio Cañas, Patricia Gadea y Juan Ugalde aparte de promocionar el arte colectivo, joven amateur, español... en su galería ejercieron de comisarios en muestras que tuvieron lugar fuera de la misma.

1. "Cambio de Sentido" exposición organizada por el Ayuntamiento de Cinco Casas y Dionisio Cañas en 1991

Dionisio Cañas había escrito, para los Encuentros de Arte Actual La Situación:

"Miro la oreja peluda de un albañil, penetro en su oído, viajo por sus entrañas hasta llegar al corazón de un bar, y en él veo un bosque de botellas, un espejo rodeado de enredaderas de plástico, manos espesas, sucias, grieteadas, uñas negras que juegan al dominó. Un carpintero con unos cuantos dedos cortados tose y fuma. Un campesino de ojos azules (pelo blanco, rostro tostado y surcado por el clima) me hecha una mirada rápida. Obreros que se funden y se confunden en el espejo, que se pasan la mano por la bragueta, entre cuadritos de paisajes imposibles. Un televisor apagado y rodeado de trofeos. Escudos de equipos de fútbol que adornan las paredes. El brillo de las gambas, el conejo frito, las almendras, los riñones al ajillo, los callos, las cortezas de cerdo fritas, las anchoas, la ensaladilla rusa que no es de Rusia, la tortilla de patatas encima de la barra. El olor a cerveza y a vino, a aceite de oliva, el olor acre y cálido de la orina cuando se abre la puerta de los servicios. El humo, las palabras, los dientes manchados por la nicotina, las miradas... Una respiración, un latido humano, un corazón de bar".¹

Dada su formación literaria, Dionisio escribió muchos textos críticos explicando cómo el proyecto artístico de Estrujenbank se imbricaba en la historia del arte español reciente.² Concretamente, en la primera parte del que reproducimos aquí, sitúa la línea Neopop de Estrujenbank frenare a los acontecimientos más importantes de la década, entre los que destaca la entrada de España en el mercado común europeo, y considera al respecto que: "Al habernos insertado en el discurso político-social-artístico de Europa, como provincia principal de los Estados Unidos, nos hemos creído que en verdad participamos del poder hegemónico de Occidente" pero "Estrujenbank cree que ha llegado el momento de mirarnos a nosotros mismos".³

De manera que utilizando varios lenguajes (literario, ensayístico e incluso poético) Dionisio insiste en la importancia de lo español como tema de reflexión política y artística.⁴ Consecuentemente, organizó, para explicar este concepto plásticamente, una ejemplar exposición de arte contemporáneo colectivo en un pueblo manchego.

¹ Dionisio Cañas, *Estrujenbank*, boletín *La Situación. Encuentros. Cuenca. Arte Español*, Facultad de Bellas artes de Cuenca, Universidad de Castilla -La Mancha, Cuenca, 26-29 de abril de 1993

² Destacan: *Estrujenbank, Una mosca en la leche*, que describe a Estrujenbank como la mosca en la leche del arte español, (catálogo de la exposición en la galería Xavier Fiol, Palma, 1990), *El totalitarismo dulce* (publicación de la Galería Magda Bellotti, nº2, Algeciras, 1992), *Fenomenología de los bares de pueblo (La balsa de la Medusa, nº 26-27, Madrid, 1993)* y *Los tigres se perfuman con dinamita* (1992), donde Estrujenbank expresa múltiples opiniones sobre política cultural (Ediciones originales, Granada-Barcelona, reeditado en 2004)

³ Cañas, *La situación*, op. cit.

⁴ Resulta paradigmático el poema, que aparece en los catálogos de *Col.lecció 90-91* y en el boletín que edita la galería Magda Bellotti, titulado *El punto de nuestra desaparición*.

La exposición se llamó *Cambio de Sentido* y convocó a los siguientes colectivos: Agustín Parejo Col., EMPRESA., Libres Para Siempre, De-2, Estrujenbank, O₃ COSAS y Equipo Límite, para una exposición que tendría lugar en la sala de fiestas del pueblo de Cinco Casas (Ciudad Real)

La acción política, propuesta por Cañas, de presentar a los artistas como animadores de las fiestas populares de la aldea manchega interesó a los artistas participantes de desigual manera. Por ejemplo, Empresa se mostró disgustado por la brutalidad de la fiesta taurina que se estaba celebrando simultáneamente a la muestra, pero sobre todo, estaba tenso porque sospechaba que su obra *El terror es ahora mi forma de ser* no iba a gustar en un pueblo que tampoco gustaba a sus miembros.⁵

Por su parte, Estrujenbank, además de llevar una obra feminista como *Lo bueno sale bien* (ya comentada en este trabajo en el apartado de temas políticos) (fig.33, p.146), animó a los aldeanos a realizar una obra propia que se expuso junto a la de los artistas que venían de la capital. Esta consistió en un mosaico de fotografías conmemorativas de la gente del pueblo. Había pomposas fotos de bodas y comuniones, desenfadados retratos de familia, y solemnes estampas de antepasados y de chicos en edad militar.

Así que la muestra tenía unos significados directos claros:

- promocionar el arte colectivo (y equiparlo en sus vertientes profesional y *amateur*);
- llevar lo último en arte contemporáneo al pueblo y mostrar, en este contexto, una imagen de la mujer liberada.

Respecto a esta cuestión, y en sintonía con el impacto que pretendía causar *Lo bueno sale bien* en Cinco Casas, escribió Patricia Gadea en el boletín de La Situación, dos años después:

"Carniceras, lecheras, escritoras, embalsamadoras, mujeres de negocios, amas de casa, floristas, carboneras, amantes, oradoras de línea caliente, misioneras, periodistas, señoras de la limpieza, campesinas, vendedoras, putas, cocineras, camareras, jugadoras de máquinas tragaperras, ... etc. están esperando a que lo que las mujeres hacen en el arte deje de ser el lado *light* del arte masculino".⁶

El significado crítico de la muestra se encontraba en el título, *Cambio de Sentido* (fig. 149). Los grupos que nos ocupan entendieron a la perfección este lema y mandaron unas obras que aportaban su visión del "nuevo sentido" que iba a tomar su arte en el futuro. Empresa se manifestó hastiado de lo *light* (que Patricia encontraba también en el arte femenino) y se autorretrató desnudo y agresivamente provocador. Mientras que Libres Para Siempre lo hizo sonriendo bobamente en su *Autorretrato PSOE*. Una manifestación de su impotencia como artistas jóvenes (que además no desarrollaban un arte beligerantemente políticamente correcto) ante un estado de cosas en el seno del arte español que se podría calificar de acomplexado e hipócrita. Con su exagerada sonrisa, parecen decir, con Estrujenbank y Empresa, lo que aquel refrán español que Dionisio utilizó en su texto sobre la situación del arte español: "a lo hecho, pecho".

⁵ Años después, en 2001, Javier Montero en su novela *Guerra Ambiental* hará una descripción aterradora de aquella tarde en que los equipos llegaron a Cinco Casas. Dicha descripción acaba con las frases: "Quiero matar a ese hijo de puta. No te jode con el buen salvaje de los cojones."

Javier Montero, *Guerra Ambiental*, Numa ediciones, Valencia, 2002

⁶ Patricia Gadea, boletín *La Situación*, op. cit.

Próxima inauguración de la exposición “Cambio de sentido” en Cinco Casas

El próximo sábado día 11 a las 9 de la noche se inaugura una exposición fotográfica en Cinco Casas con motivo de las fiestas de San Isidro, patrón de la pedanía. En la exposición participarán varios colectivos de artistas. Entre los grupos invitados se encuentran: “Libres para siempre”, “E.M.P.R.E.S.A.”, “Estrujenbank”, “Agustín Parejo School”, “El pueblo de Cinco

Casas”, “03 cosas”, “Equipo límite” y posiblemente “Bosgarren Kolektiboa, K.A.”.

Según han informado los organizadores, la intención de la muestra “es invertir el orden cultural centralista que pretende que los acontecimientos artísticos deben realizarse en los museos o las galerías de las capitales”.



EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR
AYUNTAMIENTO DE CINCO CASAS
Dionisio Cañas



Figura 149. Estrujenbank, Detalle, Noticia de la exposición *Cambio de Sentido* en el periódico local *Canfali/Alcázar*, Viernes 3-abril-91.

“La imagen de la guerrillera proviene del póster editado por Dionisio Cañas con motivo de la exposición”.

La experiencia puede ser comprada a las que pusieron (y pondrían) en marcha los artistas del contexto, los abanderados del arte en tiempo real, una fórmula que intenta afectar al público en su entorno particular con el fin de observar sus reacciones.

Finalmente este comisariado fraternal y el experimento, tan genuinamente estrujenbankiano, de proponer una obra de colaboración *amateur* como una decisión estética necesaria para la práctica colectiva concienciada de su diferencia con el trabajo individual, acabó mal.

En efecto, un grupo de hombres reaccionarios del pueblo acudieron a ver cómo había quedado la sala con las obras instaladas un poco antes de la inauguración y cuando descubrieron los desnudos del grupo Empresa solicitaron que la obra fuera descolgada. Dionisio respondió que él no podía censurar la pieza, pues era una falta de respeto hacia el artista invitado, y que si tenía que descolgar la obra de Empresa estaba obligado a hacerlo con todas las demás. Los aldeanos insistieron en su petición y la exposición fue retirada con la excepción de la obra producida por ellos mismos.

Esta reacción popular causó un gran disgusto en Estrujenbank, que escribió a la prensa exponiendo el caso, como atestiguan las siguientes notas aparecidas en los diarios El Mundo y El Independiente, que llaman la atención por la precisión con que evalúan el escándalo:

"En la picota: Los vecinos del pueblo de Cinco Casas (Ciudad Real) han dado una muestra de intransigencia y puritanismo, tan inexplicable como fuera de lugar, al boicotear una exposición pictórica y fotográfica de diversos artistas y colectivos porque se incluían en la misma nueve cuadros de hombres desnudos. Los vecinos optaron por arrancar los cuadros en un acto que les descalifica por sí mismo." (El Mundo Opinión, viernes 17 de mayo de 1991)

"Boicot popular a una exposición que mostraba cuadros de hombres desnudos: El pueblo de Cinco Casas censuró la exposición "Cambio de Sentido", organizada por Dionisio Cañas en esa localidad manchega, porque en ella se mostraban nueve cuadros de hombres desnudos, realizados por el grupo Empresa, con la frase "El terror es ahora mi forma de ser". En las paredes de la sala sólo quedaron los agujeros, aunque se respetó el espacio donde se exponían las fotos de la gente del pueblo (bodas comuniones, retratos de familia, etcétera.)

En solidaridad con el grupo censurado, Dionisio Cañas decidió desmontar toda la exposición, en la que participaban, además, los grupos Libres Para Siempre, Estrujenbank, De-2, Agustín Parejo School, El Pueblo de Cinco Casas, O3 Cosas y Equipo Límite." (El independiente, Madrid, jueves 16 de mayo de 1991).

2. "Art Collectif Espagnol " un proyecto de Patricia Gadea.

En el año 1994 Patricia Gadea propuso, a la embajada española en Túnez una exposición de arte colectivo español. La idea fue bien recibida y se decidió que la muestra tendría lugar en una de las galerías más aperturistas que había en la capital. Concretamente al Espace d' Art Mille Feuilles situada en La Marsa, un pueblecito residencial cercano a Túnez.

Gadea viajó a Túnez con las obras de Agustín Parejo School, Estrujenbank, Preiswert, Libres Para Siempre, Empresa (Javier Montero) y Cielo TM un producto de EMPRESA (una facción que recuperaba a algunos miembros de la primera formación del grupo). Habló en radio y televisión y explicó la situación del arte español y la importancia del fenómeno del arte colectivo que había surgido en los 90.

En su texto *Art Collectif Espagnol a Tunis*, explicaba que éste había sido uno de los fenómenos de la década que había surgido como reacción al exceso de individualismo, al desaconsejable protagonismo del mercado y a la desproporcionada influencia de tendencias internacionales (sobre todo norteamericanas) en el panorama autóctono. Gadea señala como características de este fenómeno crítico:

- el uso de una iconografía de lo cotidiano
- la visión crítica
- el aprovechamiento de todos los lenguajes (menciona especialmente el publicitario) y modos de difusión en la producción de imágenes
- las técnicas de apropiación, reciclaje y piratería de símbolos
- la participación del público
- la mezcla de medios artísticos

La comisaria encuentra además un paralelismo entre la práctica colectiva y el desarrollo del arte islámico donde "el protagonismo del autor se diluye en beneficio del simbolismo de la obra de arte".⁷

Como comisaria, diseñó un catálogo, anterior a la exposición y que por tanto funcionaba como una declaración de intenciones, o como la exposición de una tesis, más que como una memoria. Incluía, además del texto mencionado, una breve semblanza de cada uno de los equipos participantes, así como la foto de alguna de las obras referenciales de éstos.

La portada era una bandera española con el símbolo pirata de la calavera tuerta con dos huesos cruzados.

La contraportada recreaba un cartel de cine que anunciaba una película de romanos titulada *La Marsa on Flames* (La Marsa en llamas). Supuestamente la acción tendría lugar en el la galería de La Marsa (fig. 150).

Todo esto hacía referencia a la historia común de España y Túnez (la piratería árabe era un fenómeno temido por los antiguos pobladores de la costa española) y a la visión del arte como una reflexión sobre la cuestión de la identidad tal y como se ha forjado a lo largo de la historia (pero en clave popular de ahí el formato de cartel que remite al cine). El folleto y la camiseta que se editó con la imagen de la portada proponían una visión novelada y romántica de la historia española frente a la idea de que era aburrida, sobre todo si la comparamos con los relatos de aventuras que pueblan la de otras naciones. No en vano, el cuadro que Estrujenbank incluía en el folleto era *Seguros por experiencia* donde una fotografía de unos tradicionales vendimiadores españoles descansa sobre un cuadro que es un cromo gigante de una fantástica batalla naval.

Con esta exposición, Patricia Gadea pretendía promocionar el arte colectivo español y su idea política de que un artista debe situarse en el lugar humilde de un ciudadano cualquiera y mirar a su alrededor para intentar contar lo que ve. Y como mucho debe permitirse ensoñaciones fantásticas, relatos alegóricos o elucubraciones simbólicas que tengan que ver con la propia tradición para que puedan arrojar alguna luz sobre el retrato de lo que somos y ¿por qué no? sobre el de lo que nos gustaría ser.

⁷ "Ces tendances d'avant-garde se nourrissent en quelme mesure des valeurs des traditions artistiques d'autres cultures, comme par exemple l'Islam, où l'individualisme de l'artiste se dissout au bénéfice du symbolisme de l'oeuvre".

Patricia Gadea, *Art Collectif Espagnol a Tunis*, 1994.



Figura 150. Portada y contraportada del catálogo diseñado por su comisaria, Patricia Gadea, para la muestra *Arte Colectivo español en Túnez*, La Marsa, Túnez, 1994

3. "*¡Pasen y Vean!*" (1999) y "*Contactos*" (1995), iniciativas de Juan Ugalde.

Otro de los mitos iconográficos favoritos de Estrujenbank, por su potencial alegórico que remite a la diversión en comunidad, es la feria ambulante, la barraca de circo, el parque de atracciones a la española. De ahí que el proyecto que presentó Juan Ugalde cuando fuera invitado a exponer en abril de 1999 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) llevara por título un significativo *¡Pasen y Vean!*.

Así *¡Pasen y Vean!* era una convocatoria lanzada por Juan Ugalde a una serie de creadores (Gonzalo Cao, Andrés Mengs, Ana Campanilla, Gervasio Tello, Catalina Obrador, Segis Vilasarau, Miguel Barba, Libres Para Siempre y otros) que trabajaban en Madrid para montar una feria de las de *¡Pasen y Vean!* en el centro catalán.

Juan Ugalde actuó como todos los comisarios sensatos: propuso una lista flexible de artistas (fueron añadiéndose participantes, la mayoría alumnos o exalumnos de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca cuya obra conocía Gonzalo Cao, pues era profesor de esa facultad) y un tema que le resultaba sugerente a él en particular y sobre el que había reflexionado mucho.

Ugalde encontraba en la consigna *¡Pasen y Vean!* todo un mundo de ideas, formas, estilos, estructuras, destrezas y superficies, en otras palabras, un camino creativo listo para ser recorrido por todos los participantes.

Finalmente Ugalde logró que las ideas propuestas fueran costumbristas; las formas despreocupadas, coloristas, teatrales; el estilo figurativo, alegórico, dentro de los géneros de la comedia y el musical (se cantaron muchas canciones desde el escenario y fuera de él); la estructura, pop, con un interés no sólo por el tema sino por los medios mezclados entre los que hubo una enorme variedad (*performances* de todas clases, proyecciones de diapositivas anónimas y de vídeos, instalaciones— la mayoría participativas— esculturas, pinturas, procesos documentales en tiempo real, una página web) y la superficie, una feria popular un tanto retro, *slack* y nada pulcra. Los periodistas la calificaron de "un ambiente que recrea lo tecnológico y lo hipercutre".⁸ A propósito en la entrada de la web construida por Libres Para Siempre como sucedáneo del evento se lee:⁹

"*¡Pasen y Vean!* es una feria artística para que el espectador se divierta como una feria de pueblo. (...) Montamos un escenario donde se realizaron festivas actuaciones y otras casetas donde al visitante le suceden cosas."

Como si Estrujenbank (finalizado más o menos en el 94) hubiera resucitado en el 99.

Otro comisariado de Juan Ugalde para la sala de exposiciones de la facultad de Cuenca que tuvo lugar en el año 1995 se titulaba *Contactos* y consecuentemente requería positivados de fotografías en hojas de contactos.¹⁰ Había hojas de varias generaciones

⁸ Cristina Somalo, "Revuelto de artistas", *El País de las tentaciones*, *El País*, viernes 23 de abril de 1999.

⁹ www.libresparasiempre.com/pasenyvean

¹⁰ Había hojas de: Isaac Montoya, Antonio Socías, Xurso Lobato, Jesús Segura, Simeón Sáiz, Gonzalo Puch, Juan Ramón Yuste, Gonzalo Cao, Javier Campano, Pedro Albornoz, Carlos Pazos, Pedro G. Romero, Luis Pérez Mínguez, Luis Baylón, Santos Montes, Ciuco Gutierrez, Gervasio Tallo, Miguel Provencio, Sonia Rueda, Darío Urzay, Belén Sánchez-Patricia Gadea, Cecilia Anderson, Luis Asín, Eugenio Vizueté, Ramón Losa, Menchu Graña, Mario Galindo, Mariano Lozano, Valentín Vallonrat y Horacio Fernández.

de artistas, de diversas especialidades (sobre todo fotógrafos y pintores) y también de gente de otras profesiones (periodistas, escritores, críticos, parados, obreros de la construcción).

El responsable del éxito de la exposición era sin duda el formato, la hoja de contactos. Ese medio, que Estrujebank había utilizado para componer algunas páginas de sus catálogos, resultó unificador y al mismo tiempo liberador. Ugalde logró así la paradoja de que los participantes, a pesar de que emplearan un procedimiento bastante rígido, hicieran obras que resultaban muy diferentes al espectador. Un desarrollo de la técnica de Estrujebank de trabajar con técnicas limitadas, como las del fotógrafo aficionado o las del pintor del Rastro.

-Estrujebank irrumpe en el orden cultural y crea su sala de exposiciones

En el año 1990, el estudio de Juan Ugalde, Patricia Gadea y Gonzalo Cao fue remodelado para separar un espacio que pudiera servir de galería.

La idea surgió cuando Juan, Patricia, Gonzalo y Dionisio Cañas, que se habían conocido en Nueva York, llegaron a Madrid en el 89 y sufrieron una gran desilusión al entrar en contacto con lo que ellos llamaban "el panorama español" es decir, la situación del arte contemporáneo de principios de la década de los noventa.¹¹ Se habían marchado a mediados de los ochenta siendo unas promesas a disfrutar de unas becas Fullbright (Cao y Cañas habían ido simplemente a trabajar) y creían que al llegar serían mejor recibidos, que habría una mayor curiosidad por conocer cómo les había ido y qué tenían que decir.

Lo que más les sorprendió fue la uniformidad del arte que se hacía aquí, una especie de mimesis del arte internacional, de las corrientes formalistas neoyorquinas. No resulta raro que no entendieran nada pues ellos se fueron en pleno apogeo de la movida madrileña donde de alguna manera se reivindicaba lo español (en una fórmula castiza de mujer con clavel y chulapo agitanado, tatuado y patilludo que nunca interesó mucho a nuestros pintores pero que al fin y al cabo se podía considerar como una investigación figurativa sobre lo local); en Nueva York vieron surgir las corrientes figurativas y fuertemente urbanas del Village (Scharf, Haring, Basquiat) y ya intuyeron las posturas reivindicativas de las poéticas de minorías que darían lugar al fenómeno noventón del arte políticamente correcto. Yendo un poco más atrás, el grupo adoptó como modelo la línea pop de Gordillo y de la Nueva Figuración madrileña de los setenta porque creyó que había llegado la hora de hacer una pintura Neopop en España que presentara batalla a la línea informalista que había sido considerada tan española hasta ahora.

Descubrieron que la generación madrileña de la Nueva Figuración había sido superada por una nueva figura, de estética nada ácida ni urbana, como era Barceló. Y más tarde

¹¹*Feliz navidad: Dulce Porcus 1992*, es un felicitación que diseñó Estrujebank para un supuesto club social americano llamado *Dulce Porcus*. Además de un carné donde se lee: "*Hog Potential Movement*" y que está marcado por una línea de puntos para recortar, el envío incluye un paisaje romántico donde hay una escultura de Alcibiades, que es un cerdo, sobre el que el grupo ha escrito PSOE; otros cerdos pasean por el paisaje idílico con los atributos de Poesía española, Novela española y Arte español; sobre el cielo vemos los carteles "Madrid capital de la incultura" y "Jugos (seguido de los aros olímpicos)" y debajo, "Juegos olímpicos 1992 Barcelona"; un pabellón clásico contiene la leyenda Sevilla seguida de varios símbolos del dólar.

Sicilia y Broto. De manera que el Pop, la investigación sobre la vida actual de las ciudades como Madrid, había quedado una vez más relegada a un segundo plano.

Entonces el grupo decidió intervenir, crear un espacio, una corriente de opinión sustentada en publicaciones, comisariado, actividad literaria y crítica y fundación de una galería. Un proyecto social para desarrollar una corriente Neopop y política tan sólida como la que habían empezado a desarrollar en Norteamérica, donde el amor por las costumbres de los pueblos, los retratos de la vida en los bares más cutres y la reivindicación de la estética Ibáñez, en definitiva, "lo español" que no deja rastro y no tendrá aniversario, fuera protagonista.

"Callos de la Casa " inaugura la galería Estrujebank en 1990

La galería se fundó en el estudio que Estrujebank compartía con Gonzalo Cao en la calle Paseo de las delicias nº 143.

Según Gadea había que montar preferiblemente exposiciones colectivas, ponerles título y, como no había catálogo, diseñar una tarjeta conmemorativa que aportara un máximo de información y que por tanto, variara mucho de una exposición a otra.¹² Se había adelantado a la que algunos años más tarde sería la figura de moda, el curador estrella que inventa exposiciones donde, ante todo, se defiende una tesis que los artistas seleccionados ilustran.

Estrujebank inauguró la galería el 25 de mayo de 1990 con los artistas: Gonzalo Cao, dos colectivos de jóvenes: Empresa y Libres Para Siempre y los pintores aficionados Carmelo Juanis y Mariano Blázquez (ver fig. 148, p. 340).

La exposición se llamó *Callos de la Casa* y en la tarjeta aparecía el texto dibujado con la tipografía de Coca-Cola (ver fig. 26, p. 124).

Esta exposición sentó las bases de lo que sería la labor galerística del equipo que consistió en favorecer el arte colectivo, joven, *amateur* (Mariano y Carmelo) o fuera del circuito (Gonzalo Cao).

Con el título además el grupo mostraba su posición ideológica de alentar un arte local, es decir, español (incluso madrileño), urbano y figurativo.

Semejante proyecto localista coincide con su sentir como artistas lo que no pasó desapercibido para los comentaristas que glosaron el nacimiento de la galería en la prensa.

En efecto, María Antonia de Castro titula significativamente su reseña publicada en el periódico *El País: Acción* y señala

"En Madrid se ha inaugurado una sala que se sitúa al margen del comportamiento habitual de este tipo de ámbitos. Perteneció al grupo *Estrujebank, hojalatería y pintura en general*, como una continuidad de su planteamiento de acción en el mundo del arte".¹³

Un planteamiento que Horacio Fernández concreta:

¹² LPS como en aquella época era un colectivo anónimo aprendió esta técnica de comunicación con el público y con los medios y buscó nombres-título que dieran pistas sobre el contenido de lo expuesto.

¹³ María Antonia De Castro, "Acción", *diario El País*, sábado 26 de mayo de 1990.

Estrujenbank trata de sublimar el entorno cotidiano "como punto de partida para las distintas operaciones de carácter socio-decorativo-político-cultural". Para conseguir estos objetivos expone como grupo, edita revistas y desde ahora también organiza exposiciones de otra gente en su sede social".¹⁴

El entrecomillado procede de un texto de Estrujenbank publicado un año antes en el catálogo de una exposición que se había celebrado en la galería Xavier Fiol.

El texto se titula *La opción que le da más tanto por ciento de interés* y en él el colectivo explica la fórmula seguida para ensamblar las piezas que acudieron a la muestra.

Se establecen cuatro "tramos remunerados:

Decorativo, con un 11 por ciento; Social, 11,5; Político, 11,75 y Cultural, 12,5".¹⁵ Con este lenguaje deliberadamente comercial el equipo expone crípticamente lo que Patricia Gadea desentraña en una entrevista realizada con motivo de la exposición celebrada en la galería Magda Bellotti en el marco de la muestra *I love analfabetismo*:

"(La intención que se persigue es) procurar que el cuadro sea un espectáculo, una muestra de la manera de razonar que rige hoy en día en nuestra sociedad. Por ello vertebramos tres formas distintas de decir: la pintura cubre la función decorativa que tradicionalmente se le ha atribuido; los textos indagan en el contexto sociológico; la fotografía ejerce la labor de contrapunto, es el realismo, lo que no tiene ficción, lo que está ahí".¹⁶

Si a estos intereses variados unimos el verse como cuadrilla especializada en trabajos de hojalatería y pintura en general, resulta claro que Estrujenbank, como grupo artístico, alienta un intercambio de posiciones políticas en el seno de la institución artística organizada como un mercado. Por ejemplo, el enérgico trabajador español no puede nunca opinar, ni luchar por lo mismo que el artista imaginativo y soñador. Igualmente, la fascinación de Estrujenbank por, el mal gusto del pintor de brocha gorda, el sencillo talento instalacionista del tabernero o la situación técnica del fotógrafo rural aficionado le compromete con una clase de realismo que no proviene solamente del tema sino que alienta un formalismo descuidado incompatible con el papel de refinada estrella del mercado. Aún así la búsqueda de la sustancia de la que está hecha la vida cotidiana no es incompatible con el arte moderno como forma, por eso en el reparto de lo que debe tener una pieza estrujenbankiana se incluye un "12,5 por ciento de cultura". Es decir, de lo que no es social, político, ni decorativo, un porcentaje reservado para lo pintural.

Finalmente la galería *underground* proporciona al colectivo la identidad mixta de experto en arte moderno y en cultura doméstica que hace de él no sólo un grupo de artistas atípico sino también un insólito galerista.

Dice Horacio precisamente en *Una galería insólita*:

"La posibilidad de adquirir el "buen gusto" es una ficción tan aparente que ha creado un mercado en el que los valores del arte burgués (la individualidad, lo único, la originalidad...) ocupan el lugar del arte. En estos tiempos en los que los protagonistas del arte no son los artistas sino los mercaderes, iniciativas como la de Estrujenbank ha puesto en marcha son un acicate para los que pensamos que el arte y el comercio no son la misma cosa, una no por creída, menos falsa identidad, en gran medida creación de los medios".¹⁷

¹⁴ Horacio Fernández, "Una galería insólita. Primera exposición colectiva en la sala Estrujenbank" *Metrópoli, El Mundo*, junio, 1990, p. 37

¹⁵ Estrujenbank, *La opción que le da más % de interés*, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, marzo-abril, 1990

¹⁶ Anselmo F. Caballero, "I love analfabetismo", *Europa sur*, Algeciras, lunes 18 de mayo de 1992

¹⁷ Horacio Fernández, *op. cit.*

Lo que Estrujenbank ha asumido como colectivo artístico se traslada a la galería y la transforma en un proyecto social —no en una tienda— que pretende crear focos de subjetivación colectiva en un escenario relacional donde se proyectan formas populares de arte alegórico. Por eso las obras expuestas parecen varias cosas, y tal vez sean todas ellas: un gran anuncio, un filme documental o una serie de viñetas relacionadas. La acción política de Estrujenbank consiste en negar a los artistas participantes lo que el grupo se ha negado a sí mismo, el pedestal de artista, para subirse, como mucho, al de publicista, cineasta o dibujante de cómics.

Inmersos en este proyecto social, los artistas jóvenes, *amateurs*, colectivos, *outsiders* o *performers* crean en este ámbito tan cargado una nueva relación con el público.

En definitiva y para concluir, *Callos de la casa* no es más que una muestra del modo en que Estrujenbank ha logrado su objetivo de que el espacio cautive. Los artistas elegidos y el contexto que rodea a la galería, el hecho de estar situada en un barrio popular de la ciudad de Madrid, otorga una pátina de acción sociológicamente relevante a todo lo que allí sucede.

Otra de las características de las muestras que organizó Estrujenbank como galerista era la movilidad. Lo que le llevó a montar, más adelante y por separado, exposiciones que produjeron una iconografía común en distintos contextos, como, una galería en Túnez, el salón de baile de un pueblo manchego o el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.¹⁸

También era bien recibido el exceso de autores, y no sólo de artistas, si no también de comisarios. Así y en relación con el tema de la política fueron programadas en 1990 las exposiciones *Animales políticos*;¹⁹ *La nada de la política*,²⁰ *La política de la nada*,²¹ ambas organizadas por el artista Simeón Sáiz y, en 1991, la muestra *PSOE*, comisariada por el grupo Empresa, donde Estrujenbank era además de anfitrión, artista convocado.²²

Sobre esta exposición, una de las últimas que tuvieron lugar en Estrujenbank, se destapó una agria polémica, sólo comparable a la que se originó por la censura de la muestra celebrada en Cinco Casas, y que se centraba en la adjudicación de la etiqueta de artistas políticos que el crítico de arte Juan Manuel Bonet aplicó con desprecio a los artistas participantes en la muestra, entre los que se encontraba el propio Estrujenbank.²³

¹⁸ *Arte colectivo español en Túnez*, comisariada por Patricia Gadea en 1994; *Cambio de Sentido* organizada por Dionisio Cañas en el 91 en el pueblo de Cinco Casas y *Contactos* (Cuenca, 1993) o *Pasen y Vean* (Barcelona 1999), proyectos de Juan Ugalde.

¹⁹ *Animales políticos*, Nieves Correa, Eusebio Morín, Jesús Lao y Pablo Peinado Céspedes, Estrujenbank, Madrid, 1990

²⁰ *La nada de la política*, J.L. Carrascosa, Marta Díaz, Javier Lloret, Belén Sánchez y Gervasio Tallo, con las performances de Cristina Barrera, Marisa Mota y Belén Sánchez, Estrujenbank, Madrid, 1990

²¹ *La política de la nada*, Rafael Angulo, Pilar Asenjo, Pau Lagunas, Javier Martínez y Carmen Romero, con las performances de Dionisio Cañas, David Caraball y Vil, Estrujenbank, Madrid, 1990

²² Otras exposiciones que tuvieron lugar en la galería:

¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?, Libres Para Siempre, (música de Empresa y fotografías de Luis Domingo), 1991.

El fin de las Razas Felices, Pablo Milicua, Luis de la Calle, Monserrat de Pablo, Antoni Socias, Grupo Fotográfico Escorialense, 1991

Envidiamierdarezanadabar, Gonzalo Cao, 1991.

²³ En el libro de Estrujenbank, *Los tigres se perfuman con dinamita*, dice el colectivo a propósito de esta polémica: "En las últimas temporadas de exposiciones en España han aumentado el número de muestras que relacionan, desde distintos puntos de vista, el arte con la política. El asunto, por otro lado, parece

Y es que así como a finales del siglo XIX ser un pintor realista era ser socialista utópico, y en los años 90 en Madrid, la fórmula interactiva indicó, demócrata, la práctica de crear en grupo colgó a los colectivos el cartel de, como no existía la etiqueta de "políticamente correctos", de políticos a secas.

Sirva de ejemplo el modo en que fue presentado el colectivo en una exposición titulada *El compromiso del arte* comisariada por Carlos Jiménez para el Instituto de la juventud en 1992:

"Finalmente está Estrujenbank, uno de los colectivos de artistas en funcionamiento actualmente en España, críticos con la noción de autoría individual y centrado como casi todos ellos en la investigación sociológica y en la agitación social".²⁴

Los equipos y sus seguidores contraatacaron y se defendieron de tal encasillamiento argumentando que hacían arte de su tiempo: costumbrista, auténtico, Neopop, nuevo-realista, de medios mezclados.²⁵ En otras palabras, que decir, con buen ánimo y con toda la naturalidad de que uno es capaz, sobre lo cotidiano era el propósito de todos los artistas neopop de la década y no únicamente de la rama políticamente correcta. El arte político quedaba para esos artistas que actuaban frontalmente sobre algunas heridas de la realidad sin limitarse a denunciarlas sino contribuyendo a su posible resolución. Para Tomás Ruiz-Rivas, encargado de espacio El Ojo Atómico, en concreto, esos modos de agitación y la estrategia de la denuncia son procedimientos que surgen en situaciones de dictadura (en concreto cita en un texto la española)²⁶ o de grave discriminación,²⁷ situaciones que no afectaban a los grupos que nos ocupan a comienzos de los 90.

-Estrujenbank actúa de profesor

resultar más que molesto para algunas personas. Éste es el caso de Juan Manuel Bonet, el cual ha denunciado en varias ocasiones lo que denomina torpemente como "El nuevo realismo social"; éste no es un caso único, sino que en varios artículos recientes se puede encontrar una clara hostilidad al respecto". Al final del capítulo se reproducen dos frases del polémico artículo de Bonet:

"Produce una triste sensación de hastío y de dejá vu la acumulación de convocatorias artísticas 'comprometidas', en España, en estos últimos meses".

"Por ética democrática y por estética a secas, debemos, sí seguir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la temporada".

Estrujenbank, *Los tigres se perfuman con dinamita*, op. cit., p. 33 y 36

²⁴ Carlos Jiménez, "El compromiso del Arte", escrito para la exposición celebrada en el marco del proyecto *Ámbitos del Arte* desarrollado por el Instituto de la Juventud y el Ministerio de asuntos sociales en Madrid, 1992. Los otros artistas participantes eran Simeón Sáiz, Rogelio López Cuenca, Isaac Montoya, Ciucco Gutiérrez y Pedro G. Romero.

²⁵ En respuesta al artículo de Juan Manuel Bonet (*El nuevo realismo social*, nº20 de la revista Cyan, primavera, 1991) sobre la exposición PSOE y otras, escribieron Frances Torres y Tomás Ruiz-Rivas. Frances Torres, *Respuesta a la quinta columna*, Idea, verano 1991, p.28-29
Tomás Ruiz-Rivas, *Carta abierta a Juan Manuel Bonet*, inédita.

²⁶ Por ejemplo, en el marco de unas jornadas sobre arte colectivo argentino y español organizadas por el Injuve (*Colectivos y Asociados*, Casa de América, Madrid, 2002) los grupos argentinos que acudieron en aquel año de aguda crisis tenían muchas más reivindicaciones políticas que hacer que los grupos españoles. Curiosamente muchos de estos últimos trataron de representarse como políticos mientras aquellos se tildaban a sí mismos de formalistas.

²⁷ Es el caso del movimiento surgido en Norteamérica durante los 90 para dar voz a *outsiders* del mundo del arte como, artistas afroamericanos, mujeres o enfermos de SIDA.

Una semana de abril de 1993 el grupo Estrujenbank impartió un Taller de Creación en la Facultad de Bella Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca. En él señalaba el hecho de que el Museo de Arte Abstracto había convertido la ciudad en un "lugar emblemático para el arte español". Apreciación que inmediatamente se aplicó a dejar de lado, pues su taller trataría de hacer de Cuenca un ámbito familiar y rural. El equipo esperaba que los estudiantes accedieran a incorporar en su arte esta vertiente cotidiana del entorno en detrimento de las urgencias lírico-formalistas que allí eran legendarias.

El trabajo que se propuso exigía un trabajo de campo a realizar en bares y sobre el mundo rural resultado del cual se generaría un "material" que luego había de ser procesado según medios dispares. Se señalaban como idóneos, "la fotografía y el vídeo(...) También se recomendará el uso de fotocopias y carteles. (...) Los trabajos finales pueden ser también una "acción", una "instalación" o una "reflexión" sobre el taller".²⁸

En su momento este taller no fue del todo entendido, pero, un lustro después, ese propósito neopop, el interés por la especificidad de lo manchego y el uso de medios distintos a las tradicionales pintura y escultura han sido los elementos fundamentales del estilo de los alumnos más sobresalientes. Algunos de los cuales (Gervasio Tallo, Campanilla, Cristina (la Chati), Iván Pérez, Eva Ruiz, Pacheco, Miguel Barba) han sido, tras Libres Para Siempre, los continuadores de la línea de pensamiento artístico de Estrujenbank.

Resulta curioso observar que, más tarde todavía, a comienzos del nuevo siglo, se estaba formando otro foco comprometido con un muy parecido ideario en otra localidad manchega con facultad de Bellas Artes, Salamanca. Allí algunos jóvenes artistas se agruparon en una asociación llamada "Grupo Rancio" cuya sede, *La Casa Rancia*, era una casita situada en el centro histórico de la ciudad donde sucedían los eventos "rancios".²⁹ En el *Almanaque de lo rancio 2* se puede leer a propósito de este ubicuo concepto:

"HAY RANCIO Y RANCIO (o NO ME GUSTAN LOS EUROS)

RANCIO, CIA. Adj. Dícese del vino y los comestibles grasientos que con el tiempo adquieren sabor y olor más fuertes, mejorándose o echándose a perder".

Y seguidamente aparecen dos listas paralelas que dan fe de aquello "Rancio que mejora...":

"Las pesetas nacieron febles. Moneda del liberalismo, de la decadencia española (Uno siempre procuró contar en duros, para fastidiar)"

y de "... Rancio que se hecha a perder":

Pero comparada con los euros, moneda de los eurogilipueñas, gana mucho. Los euros son anónimos como el consejo de administración de una multinacional.³⁰

²⁸ Estrujenbank, *Estrujencuenca. Taller de creación*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha, del 29 de marzo al 2 de abril, Cuenca, 1993.

²⁹ *La casa Rancia*, c/Tenencia, 15, Salamanca

³⁰ Tal obsesión por las monedas recuerda a la pieza presentada por Preiswert en Estrujenbank (Madrid, 1993) que consistía en intervenir las monedas de veinte duros con una pegatina donde se leía: Estado

-La revista Estrujenbank

Opiniones tan desinhibidas cómo las arriba reseñadas eran vertidas en el *fanzine* de Estrujenbank del mismo título.

Si buscamos las publicaciones que llevan por título Estrujenbank encontramos dos cabeceras, *Estrujenbank News* y Juan Ugalde, Patricia Gadea, *Estrujenbank* fechadas en 1987 y editadas en Nueva York lo que nos conduce al descubrimiento de que el nombre de Estrujenbank es anterior a la formación del grupo que, según publicó Francisco Rivas, tuvo lugar después de que Juan Ugalde y Patricia Gadea conocieran a Dionisio Cañas en esta misma ciudad en 1988.³¹

Estas dos publicaciones unidas a las tituladas *Estrujenbank*, marzo-abril 1990 y *Estrujenbank II* (julio 1990) (figs. 151-52) publicadas en Madrid constituyen la experiencia del colectivo como editor de revista periódica.

En efecto, los números de Madrid surgieron con vocación de continuidad. Pero, tal vez por el número de frentes que Estrujenbank tenía abiertos, la empresa no prosperó.

El primer número de la revista, el de abril, estaba diseñado íntegramente por los miembros de Estrujenbank. En él se vierten opiniones contra, el arte contemporáneo formalista o la subjetividad del artista romántico y a favor de la estética popular y de una naturalidad que, más que basarse en la sinceridad, lo hace en lo evidente. Por eso se destapan muchas aberraciones que se suelen ocultar bajo el manto de los lenguajes abstractos y convencionales: "La única idea abstracta en la que creo es en los extraterrestres" o "El bombero me repetía continuamente: *yo soy realista*. Yo había leído demasiados libros y ya no sabía que es lo que él quería decir". "Oír países en vías de desarrollo suena tan ridículamente deshonesto como oír llamar a los parados *trabajadores en vísperas de empleo*".

Al final del número hay una sección que es también una investigación lingüística. Se titula *Poemas* y en ella éstos se componen de sucesiones de eslóganes publicitarios y políticos muy conocidos (fig. 153).³²

Unidense o las pesetas nuevas (unas color plateado muy chiquititas) de Libres Para Siempre, con una media luna roja pegadas con chicle en ARCO 93 simultáneamente al desarrollo de la primera guerra del golfo.

³¹ "En 1986 Patricia Gadea y Juan Ugalde se establecieron en Nueva York durante tres años. El bar *Mc Carthy* fue el marco de los cotidianos encuentros entre los dos pintores y el escritor de Tomelloso que, hacia 1988, dan origen a *Estrujenbank*, *Hojalatería y Pintura en General*." Francisco Rivas, *La flamante tarjeta 4P de Juan Ugalde*, op. cit.

³² Uno de estos poemas fue publicado en el catálogo de la exposición de la galería Xavier Fiol:

"TU DINERO COMPRA MAS.
NI PUNTO DE COMPARACION.
LUZ VERDE A TU INVERSION.
SI NO QUED SATISFECHO LE DEVOLVEMOS SU DINERO.
CON LA CALIDAD DE SIEMPRE!.
SI TU QUIERES NOSOTROS PODEMOS.
LO NUESTRO ES HACER COCHES.
EL PLACER DE LA FORMA.
DESCUBRE TODO SU COLOR.
EL MAXIMO EXPONENTE.
MIREMOS CON EL CORAZON."



ESTRUJENBANK

MOBILIARÍA Y PINTURA EN GENERAL

Figura 151. Contraportada interior del nº 1 de la revista *Estrujenbank*, 1990



Figura 152. Contraportada interior del nº 2 de la revista *Estrujenbank*, 1990



Figura 153. Una de las páginas interiores del nº 1 de la revista *Estrujenbank*.

“Parodia una imagen de Lichtenstein en clave española y humorística”.

Las imágenes, que se intercalan entre los textos son dibujos, collages, apropiaciones publicitarias que sirven para subrayar gráficamente el ambiente convocado por el discurso escrito.

La mayoría proceden de ilustraciones de Ibáñez que sitúan el ámbito de las opiniones en los terrenos: popular, humorístico y español. Éstas no representan nunca a los personajes principales del dibujante sino a los anónimos, fregonas, porteras, ancianas, transeúntes discutiendo, oficinistas... (ver fig. 131, p.319) Algunas están cortadas por lugares inverosímiles (por ejemplo, la punta de una nariz) y continuadas a línea, de manera que la fantasía se abre camino, (así tales narices pueden albergar arquitecturas diversas) (ver fig.71, p.205).

El procedimiento concreto consiste en ampliar las viñetas en una fotocopidora que saque las copias en blanco y negro. Luego éstas se mutilan casi arbitrariamente y posteriormente se vuelven a fotocopiar con el texto situado encima o debajo de ellas. Otras veces, estas imágenes se intervienen mediante líneas, como hemos indicado más arriba, antes del fotocopiado final. El formato de la revista es la media cuartilla de fotocopias encuadernadas.

Los textos, por su parte, están escritos en letras mayúsculas, con una máquina de escribir, sin acentos y sin ningún estilo de escritura. Los subrayados y las correcciones se hacen a mano.

Semejante formato tiene una función humorística que se explota más en el segundo número de la revista. Allí, se emplea para escribir largos publibreportajes y pone de manifiesto el abusivo desarrollo que ha alcanzado el arte tipográfico a la hora de transmitir mensajes comerciales. Y es que, los textos publicitarios sin maquetar, prácticamente no se entienden.

La sospecha de Estrujenbank hacia los lenguajes especializados se extiende al un reportaje de *Estrujenbank II* donde el ridiculizado es el del arte contemporáneo. En esta sección titulada *Colección Estrujenbank de arte contemporáneo* se colocan fragmentos de fotografías estilo estrujenbank. Es decir, descuidadas técnica y compositivamente y muy cotidianas en su argumento: un balcón de una casa humilde, la esquina de un edificio de pisos vista a través de una tela metálica, un barrendero, un mendigo, el metro, un puerto costero... (fig. 154)³³

Finalmente la astuta creatividad del colectivo estudia la, en cierto modo, exuberante creatividad de las estrategias y lenguajes dominantes (comerciales, editoriales, artísticos, críticos) frente a los que Estrujenbank propone una clase de indisciplina táctica y lingüística que cristaliza muy bien en un lema lapidario que resume una campaña irónica orquestada por el grupo para la Expo de Sevilla 92: *I love analfabetismo*.

Siguiendo con las diferencias entre ambos números, en este segundo, el colectivo admite tres colaboradores: Dionisio Cañas, Nieves Correa y Empresa. Autores que contribuyen a este linchamiento de los lenguajes codificados y sobre todo del publicitario.

Dionisio aporta su sensibilidad y colabora con un poema, *Ladrón que la ciudad rondas de noche* que termina con la leyenda: *Se Alquila Poeta*.

³³ Las imágenes que ilustrarán el libro del grupo *Los tigres se perfuman con dinamita* son del mismo tipo (fig. 155). alguna de ellas aparece también en los catálogos de las otras exposiciones.

Nieves Correa se autorretrata ridículamente como modelo de una marca de cosméticos que hace una meliflua descripción de la higiene diaria.

El grupo Empresa, por su parte, expone su superación irónica del discurso y la estética publicitaria exagerando al máximo sus aspectos sectarios y violentos para identificarse con ellos y autopublicitarse. De manera que todas las páginas del reportaje de Empresa son autopropaganda.

El aspecto doméstico de las revistas sirve finalmente para descalificar otro de los códigos que nos rodea, el del papel cuché que emplean tanto revistas del corazón como catálogos de arte.

- *“Los tigres se perfuman con dinamita”*. Estrujenbank entiende el arte como reflexión sobre el momento en que vivimos

En 1992 Estrujenbank presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid su libro *Los tigres se perfuman con dinamita* (fig. 155). Un compendio de textos que los miembros del grupo habían escrito para distintas exposiciones y que también habían publicado en revistas como *La balsa de la medusa* o *El Europeo*. En este libro el grupo expone básicamente su opinión sobre el panorama de la política cultural española de esos años lo que, en el terreno práctico, ayuda entender la naturaleza de la galería que fundaron. En efecto, Estrujenbank entiende que el arte en España está demasiado institucionalizado, los cauces de exhibición son sólo las galerías comerciales, museos o centros culturales. Estos últimos fueron mal gestionados y no ayudaron a los artistas no comerciales, demasiado jóvenes o provocadores que eran, a juicio de Estrujenbank, los usuarios naturales de este tipo de espacios. Así que Estrujenbank era un lugar para que estos artistas que podríamos llamar de segunda división pudieran probar sus fuerzas y proporcionar un genuino arte alternativo y tal vez, acceder a la primera. En cuanto a una teoría artística, tipo manifiesto, por ejemplo, no se emite ninguna en este libro. Se predica con el ejemplo y sólo las fotografías que lo ilustran (muy características del grupo), y un par de poemas, situados al principio y al final del libro, exponen los propósitos naturalistas y de humorística denuncia que guían la producción creativa del equipo.³⁴

En relación con esta cuestión, hemos dicho muchas veces a lo largo de este trabajo que Estrujenbank renuncia a la posición de artista intelectual. Es decir, que no cree que la misión de un creador sea la traducción en lenguaje especializado y trascendente, de lo cotidiano.

Y aunque, en líneas generales, esta afirmación es cierta conviene, precisamente en este apartado, matizar esta afirmación.

En efecto, como artista, Estrujenbank no aborda la tarea intelectual, pero como crítico, comisario, profesor o editor sí tiene algo que decir que puede ser pertinente emitir desde este ámbito concreto. Así, los miembros de Estrujenbank, como intelectuales, se movieron para enriquecer el sentimiento anticosmopolita y de defensa de lo español frente a los otros intelectuales que, en el seno del arte luchan sistemáticamente contra estos valores "lugareños", en favor de un europeísmo, que en términos artísticos significa la condena de la mirada Neopop (costumbrista) y figurativa (alegórica) porque

³⁴Los poemas se titulan *No pierda usted la cabeza, quítesela usted mismo* y *Karl Marx*, en *Los tigres se perfuman con dinamita*, op. cit.



Figura 154. Última página del reportaje *Colección ESTRUJENBANK de arte contemporáneo* en el nº 2 de la revista *Estrujenbank*, 1990

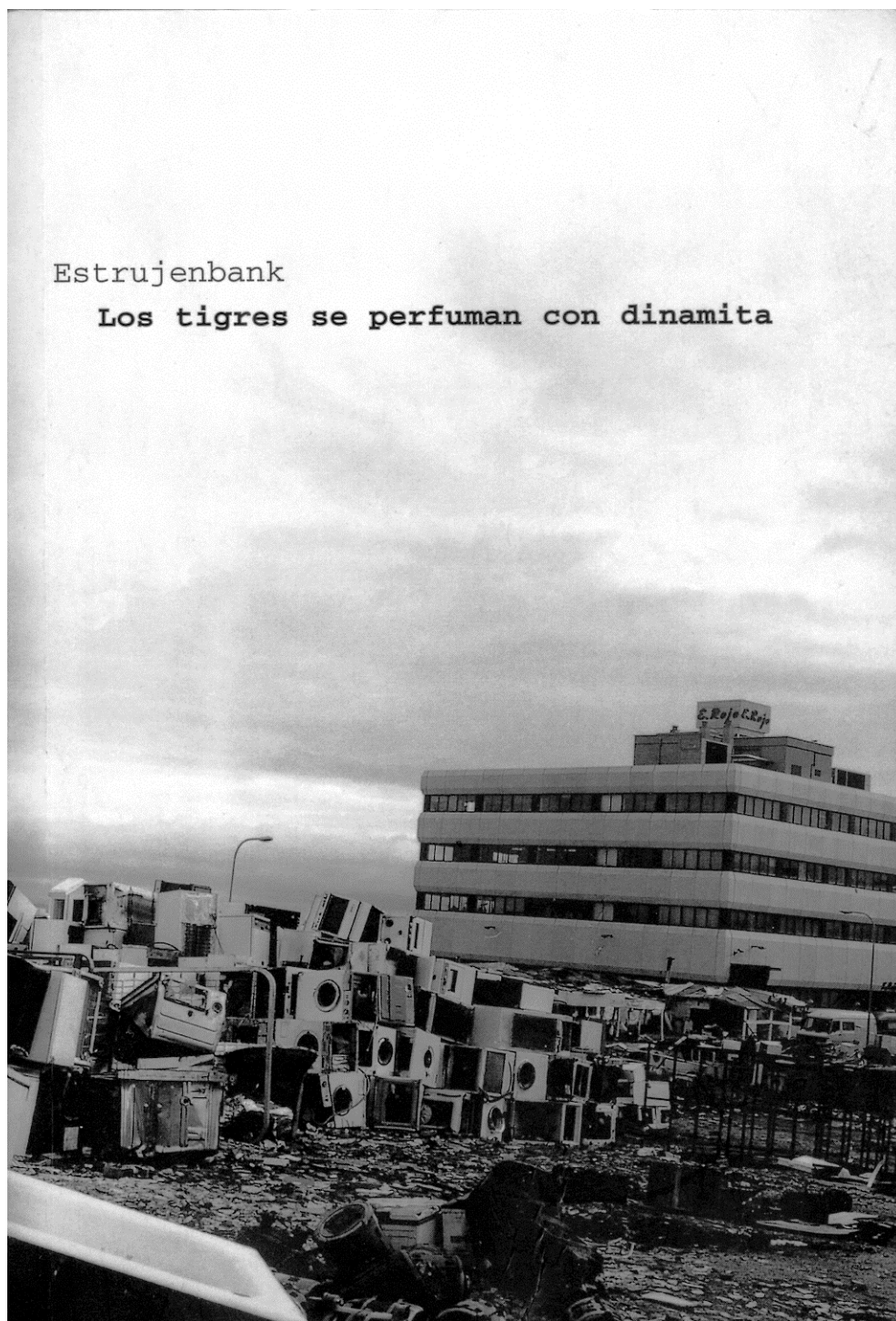


Figura 155. Estrujenbank, Portada del libro *Los tigres se perfuman con dinamita*, Ediciones originales, Granada-Barcelona, 2004.

parece más propio del "intelectual" el apoyo de las tendencias Neoconceptuales (con vocación de universalidad) y lingüísticamente especializadas (autorreferentes e irónicas).

Dice Ugalde al respecto:

"(...) consideramos que el lugar donde se vive, o de está, tiene una importancia fundamental. Por eso, frente al cosmopolitismo de no estar en ningún sitio concreto, nosotros consideramos que el lugar es el punto o centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita, el lugar no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota.

"(...) Frente al prototipo del artista ensimismado o frente al prototipo del artista cosmopolita encerrado en su pequeño laboratorio, combinando un poquillo de esta imagen del Artforum con otro poquito de aquella teoría del Flashart. Nosotros creemos que el arte debe reflejar las vivencias, los problemas o incluso el humor o la forma de ver la vida de la sociedad concreta en la que se vive".³⁵

Por todo esto podemos decir que los miembros de Estrujenbank han decidido, incluso inmersos en este territorio crítico, presentarse más como españoles que como intelectuales. Y dentro de este programa ideológico general, han optado además por el acto que contiene una escritura. Así por ejemplo, el suyo es un arte de hacer (sobre todo pintura, pero también escritura poética, comisariado comprometido, edición subversiva, etc.) en, un país concreto, un lugar único (por ejemplo, la Expo de Sevilla en el 92) y de nombre propio (que tuvo lugar bajo el mandato de Felipe González y Alfonso Guerra). Lo que supone, metodológicamente, utilizar lo "otro propio" (la España oficial) para enfrentarse a estrategias dominantes (políticas, propagandísticas) y fundar "lo propio" suyo (ripios de bar, refranes, eslóganes de fantasía, fotos domésticas, pintura decorativa). Y hacerlo además con todo el rigor que pueda aportar un trabajo colectivo planificado. Pues no cree Estrujenbank que este dejarse sorprender por las circunstancias sea tarea para una persona única, dotada de una especial sensibilidad y que emplea sus estrategias bien engrasadas para obrar en espacios acotados para ello y que se relacionan con el poder, ya sea este el cubo blanco o el medio impreso.³⁶

Dado que la revista *Estrujenbank* se produce sin obedecer a una estrategia política eficaz, la firma Estrujenbank se adscribe pues a la política seguida por la crítica internacional avanzada de los 90 que, por ejemplo, apoya al arte que emplea las nuevas tecnologías como si no lo fueran (es decir, que las usa regularmente como hacen los aficionados desde sus casas), al arte políticamente correcto, al Neopop y a la estética descuidada californiana frente al crítico español clásico que se sabe parte de una élite intelectual y que prefiere mostrar su desprecio hacia la expresión de lo local y no enterarse de que lo doméstico, las obras de arte sin manual de instrucciones o las

³⁵ Juan Ugalde, *Estrujenbank*, boletín de *La Situación. Encuentros. Cuenca. Arte Español*, op. cit..

³⁶ "Llamo *estrategia* al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un "ambiente". La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio (la empresa, la nación) y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

Por el contrario, llamo *táctica* a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, (...) debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. (...) Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones". Muchas de las prácticas cotidianas(hablar, leer, circular, hacer la compra cocinar, etcétera) son de tipo táctico."

Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 1996, p. XLIX-L.

colaboraciones han llegado a la escena mundial. Tal política aparece ilustrada por un progresismo que consiste en preferir lo costumbrista transcendido por el discurso, es decir, en separar lo estético (universal) de lo político (local), por eso, en la mayoría de las ocasiones en que esta fórmula se manifiesta artísticamente, el texto político se imprime de adorno en la cartela.

Además la mayoría de los críticos vinculados a la institución artística española durante los primeros 90 siguieron esta última política: talante antipop y ninguna referencia en sus libros y en las exposiciones celebradas en los museos españoles de arte contemporáneo a los artistas españoles interesados en lo local y a la práctica colectiva. Al mismo tiempo, conocen mucho mejor el Neopop británico, alemán o estadounidense que el español, y admiran el modelo de curador comprometido con una idea de comunidad solidaria. También participan encantados en ferias internacionales, grupos de discusión y certámenes donde esta clase de obras (localistas, políticas, neopops, afectadas de nuevas tecnologías dominadas por el uso doméstico) tienen, sobre todo al final de los noventa, una presencia abrumadora.

Desde su llegada a España, Estrujenbank ha denunciado este doble juego y ha intentado inculcar en las generaciones más jóvenes de artistas la idea de que esta postura elitista es un suicidio.

Patricia Gadea lo constata así en el boletín de La Situación:

"Hay que tener el coraje de analizar las nuevas formas sociales, poner ante el microscopio el arte que nos rodea. Sería interesante comprobar que los resultados que se obtengan de estas propuestas puedan de alguna manera llegar a ser entendidas o percibidas por una señora de la limpieza y no caer en el obliguismo que supone la práctica del arte que llaman con mayúsculas y que suele desencadenar en un incomprensible minimal que sólo se explica a partir de razones históricas sobre el éxito, el lujo y el buen gusto que han dominado hasta ahora el arte masculino y capitalista".³⁷

³⁷ Patricia, Gadea, *Estrujenbank*, Boletín de La Situación, *op. cit.*

3. 3.2 Preiswert

Las tácticas de Preiswert consisten en hacer de actividades como: crear plantillas humorísticas y acciones, que se muestran en la calle, y emitir comunicados sus medios artísticos.

a. Plantillas humorísticas

El hacer cotidiano proporciona un modelo para la producción creativa del colectivo Preiswert. En efecto, Preiswert encuentra que existe todo un cúmulo de tácticas que emplea el consumidor, supuesto usuario pasivo, para transformar lo que los productores venden. Así, por ejemplo, ante los anuncios y programas de la TV, cabe la lectura impertinente que extrae versiones inesperadas; las normas laborales, conducen al escaqueo;¹ el orgulloso concepto de ciudad utópica y urbanística es ridiculizado por las mil maneras privadas de habitar el espacio y que hacen del mapa geográfico un libro de historias o los productos culturales y las teorías científicas son repasados, por ejemplo, por una literatura popular, que "pone en juego una manera de pensar investida de una manera de actuar".²

El quehacer cotidiano no cumple una estrategia final porque las actuaciones realizadas no suelen apuntar a un objetivo pragmático. Preiswert opera igualmente sin estrategia, o con una muy vaga y ambiciosa: apropiarse de todos los canales comunicativos para el año 2000, pero presta mucha atención a las tácticas cotidianas de entre las que selecciona una para desarrollar colectivamente en el ámbito de arte: el "hacer pintadas" por las calles de Madrid. No *graffitis* más o menos estéticos que representan firmas historiadas. Y tampoco, pintadas políticas o reivindicativas, aunque estas últimas son más cercanas al hacer de Preiswert.³

Las pintadas de Preiswert se relacionan (funcionalmente) con prácticas cotidianas como transitar por la ciudad. Efectivamente, el caminar permite establecer relaciones y usos. Por ejemplo, sirve para fabricar narraciones a partir de itinerarios como hace Preiswert cuando establece en su pintada *Solchaga Ynocente* una maquiavélica asociación entre Solchaga e Ynestrillas que se basa en un haber paseado por Madrid habiendo visto las pintadas de "Ynestrillas libertad". En definitiva, Preiswert configura una posibilidad de hacer del espacio, mediante una conducta (escribir en las paredes o pasear atento a lo que pone en ellas), un lugar practicado.

Por otro lado, además de modificar el uso de la lectura tiñéndola de paseo, las pintadas proponen un uso participativo de la lengua que también transforma los modos de escritura. En concreto, Preiswert ataca las bases sobre las que, según Certeau, se asienta

¹El nombre de Preiswert introduce una coletilla, *Arbeitskollegen*, que el grupo traduce como *Sociedad de trabajo no alienado*. Una forma cotidiana de no vivir alienado por el trabajo diario es el escaqueo que mencionamos aquí.

² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I artes de hacer*, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 2000, p.41

³ "Si vives en Madrid y pasas de vez en cuando por el centro, las tienes que haber visto, pequeñas, seriales, enigmáticas, discretas, anónimas; todo lo contrario, en definitiva de una pintada, firma de Narciso, *graffitis* o inflamada reivindicación laboral. Estilísticamente aparecen esgrafiadas con plantilla, rehuendo así el trazo, el rastro, la firma aurática de quien las plasmó." Pepi Osborne Camarasa, *Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de trabajo no alienado)*, texto inédito que narra la peripecia de Preiswert y que el grupo ha utilizado alguna vez para presentarse.

la escritura moderna. Así la *página en blanco* se sustituye por la pared de la calle del barrio de Chueca de Madrid, es decir, por un soporte contaminado de *contexto*. Y por tanto nada blanco. El *texto* propiamente dicho es atacado por Preiswert mediante su concepto de *ecología* que obliga, no a una producción construida, si no a una intervención humilde sobre lo ya escrito que genera lo que Preiswert llama una *hipoética*. Mediante esta práctica de escritura se quiere el contagio pues fomenta que cada uno se haga su propia leyenda por el método del comentario no pasivo sobre lo ya escrito que es una forma de consumo cotidiano.

Pepi Osborne, la cronista de Preiswert, expone esta táctica vehementemente:

"Es con la idea de contagio con lo que hay que relacionar la austeridad de medios y de estilo que caracteriza a las intervenciones de Preiswert, la idea de ejemplificar con qué poco se pueden reocupar los espacios que le han sido usurpados a la comunidad por unos medios de comunicación que hay que considerar totalitarios y, por ende, enemigos".⁴

Así, de la práctica artística de Preiswert, se puede decir que pretende hacer de la escritura una forma de relación con un habla identificadora (por ejemplo, la que se da cotidianamente en Madrid) y que implica un tratamiento participativo y crítico de la lengua por un locutor artístico.

Respecto a esta última cuestión las pintadas de Preiswert están tan pegadas a los modos de habla populares (proverbios,⁵ juegos,⁶ versos banales,⁷ comentarios captados al vuelo en la vida cotidiana,⁸ titulares,⁹ el sonido propio,¹⁰ contraseñas,¹¹ escaqueos¹², letras sueltas¹³) que constituyen un desarrollo más de esa tarea cotidiana de fabricar un ambiente de antidisciplina contra la tutela institucional.

Así que lo novedoso en Preiswert no es constatar la marginalidad de una mayoría. Ni tampoco introducirse en una agria polémica sobre la posición de la cultura, ya que ésta articula conflictos y a veces legitima la razón del más fuerte. Preiswert más que una teoría o un análisis propone una práctica concreta, que (como las de consumo que Certeau trae a colación) es una ingeniosidad típica del débil para sacar ventaja del fuerte o simplemente de un estado de cosas dado.

El artista debería ser un profesional que pudiera admitir, según el talante neopop de Preiswert, entre sus motivos e inspiraciones la vida cotidiana, los acontecimientos del momento. Su discurso, como el de un conversador debe crearse por apropiación y manipulación de referencias y hacer habitables los acontecimientos. Lo cual sólo es

⁴ Osborne, *op. cit.*

⁵ *Justos por pecadores*, es por ejemplo parte del título de una exposición en que Preiswert participó como coordinador.

⁶ *6 de junio Sorteo Extraordinario*, narra una jugada lotera.

⁷ *El que se traga un hueso confianza tiene en su pescuezo*.

⁸ *Mariano Rubio víctima del fuego amigo*.

⁹ *Hacienda somos tontos, Ración de estado*.

¹⁰ *En Barcadia yuyu, Europeós*.

¹¹ *Estamos haciendo tiempo*.

¹² El happening, *Llegó el día del saqueo*, hizo aflorar, en los jubilados que ejecutaron la propuesta ilegal de Preiswert de "saquear El Corte Inglés", el gusto por escaquearse del pago. Ellos sabían que la cutre propaganda de Preiswert (que incitaba al saqueo) no eximía de la obligación de pagar lo que se llevaban pero actuaron como si no tuvieran otra salida más que hacer lo que el grupo proponía.

¹³ La *T* de Tzara en los escaparates de las tiendas Zara.

posible si el arte de hacer pintadas puede ser a la vez su práctica y su teoría. Como sucede en el habla popular donde lo dicho es inseparable del modo de decirlo.

Efectivamente, articular los lenguajes expertos en relatos que emplean el lenguaje común significa no necesitar, por ejemplo, datos, citas, entrevistas, análisis de casos, en definitiva, pruebas que acrediten lo dicho por lo real que exhiben y que puede ser comprobado a posteriori. Así, si se establece una homología entre estos procedimientos de decir y los del hacer cotidiano (por ejemplo, un paseo) se obtiene una formalidad que caracteriza al discurso, al objeto o acto por *ejercerse* más que por lo que muestra. Por eso las pintadas de Preiswert son narraciones más que descripciones. Dichos y hechos. El equipo lo explica así en un texto que leyeron en una galería para explicar su trabajo:

"Para Preiswert la actividad artística es su propio fin y no el medio de una producción de objetos, piezas que abstraigan el tiempo y la energía empleados en el proceso de su fabricación. Al contrario, la fabricación de estos objetos o imágenes se convierte en el pretexto para fomentar la vida social (no se trata de *hacer* algo nuevo, sino de fomentar algo que ya está en la sociedad), para el proceso socializado de la producción de imágenes y objetos. Arte social, sí, pero no un arte *sobre* la sociedad, sino un arte consistente en hacer sociedad, en hacer vida social, en charlar, tomar cañas y bailar suelto y agarrao".¹⁴

Además, sus pintadas son un arte de decir con el mínimo de fuerzas para obtener los máximos efectos. Dice Certeau: "Se sabe que así se define una estética. La multiplicación de efectos por medio de la disminución de medios es la regla que organiza a la vez un arte de hacer y el arte poética de decir, pintar, o cantar".¹⁵ Preiswert, una vez más, se muestra de acuerdo:

"En el contexto inflacionario creado por los medios electrónicos de comunicación Preiswert encuentra antisocial y antiecológico contribuir a la proliferación de objetos artísticos, y combate internamente esta inflación aplicando métodos de baja eficacia funcional. De cara a los ciudadanos, el trabajo Preiswert consiste siempre en reciclar, ocupándolos los medios existentes. Es en esa ejemplificación de actos de reciclaje, y no el mensaje o imagen producidos donde Preiswert sitúa el énfasis propiamente artístico".¹⁶

El arte de pintadas de Preiswert encuentra una limitación esencial a su transcurrir y es la sumisión a la *ocasión*. Preiswert hace así un arte que juega con el tiempo: "Estamos haciendo tiempo" es uno de sus lemas (fig.11, p. 94). El "hacer tiempo" significa esperar, pero también es una forma de fabricar la sustancia del tiempo, es decir las ocasiones. Así que para entender el proceso que guía el hacer pintadas de Preiswert se impone el siguiente recorrido: mientras menos fuerzas haya, más falta hace un conocimiento, una memoria capaz de hacer presentes una pluralidad de tiempos (cotidianos, ápticos, históricos, de ficción). Es también cierto que cuanto más conocimiento-memoria haya, menos necesario es el tiempo (en este caso tiempo estricto de elaboración). Así Preiswert en un tiempo mínimo, busca los más grandes efectos. Esta es la clave de su ecología.

Otra de las claves del arte de hacer de Preiswert, implícita también en ese dicho cotidiano, *Estamos haciendo tiempo* (pero sacado de contexto y llevado al espacio de una galería con el fin de servir de presentación al grupo), es la forma cómica. Así *Estamos haciendo tiempo* explica de forma humorística lo que Preiswert hace cuando

¹⁴ Preiswert, "Estamos haciendo tiempo", texto escrito por el grupo con motivo de la presentación de su pieza *Hipoética* en la sala Cruce, Madrid, 1993

¹⁵ Certeau, *op. cit.* p.92

¹⁶ Preiswert, *Hipoética*, *ibidem*.

hace un eslogan como el propio *Estamos haciendo tiempo*: toma en sentido literal ocasiones temporales, es decir, ideas invisibles pero oportunas para producir modificaciones en el orden construido, visible, espacial. En definitiva para transgredir las leyes del lugar donde opera. Así, *Estamos haciendo tiempo* explica de forma humorística (pues toma el *hacer* de la frase en sentido literal, es decir como sinónimo de *fabricar* objetos artísticos en lugar de respetar el significado del dicho que significa precisamente lo contrario: *esperar*) la naturaleza (táctica) del arte de hacer de Preiswert que es temporal más que espacial (transcurre en el ámbito cotidiano cuando surge la ocasión y tiene voluntad de construir situaciones) pues no se aplica a crear para un lugar (tarea básica del artista plástico,— ante todo productor y modificador de espacios, poéticos y físicos, respectivamente—, que trabaja en un tiempo suspendido y en entornos fijos como el cubo blanco).

En palabras de Preiswert, la figura del humor es un *hipo*:

"La hipoética de Preiswert es, como se ha dicho, una ética y una poética; pero es también algo relacionado con el hipo. Preiswert manifiesta un gran interés por este fenómeno del sistema respiratorio humano emparentado con la risa pero no idéntico a ella. En modo alguno se trata de que Preiswert quite el hipo con efectos brillantes que deslumbren al espectador; la baja eficacia de los métodos elegidos excluye de entrada esta posibilidad. Lo que a Preiswert más le interesa sobre el hipo es el corte que puede suponer con respecto a cualquier actividad, su capacidad para torcer la intención, para entorpecer el movimiento en una dirección determinada. También está la capacidad del hipo para desarticular mágicamente cualquier pretensión de solemnidad. Y está, por supuesto, el hecho de que un ataque de risa a menudo termina en hipo y al contrario, el hipo puede ser detenido por un fenómeno hilarante. A Preiswert le interesa por encima de todo la cualidad improductiva del hipo, el hipo como manera de hacer tiempo, y lo elige como rastro, no emblema abstracto, de su actividad artística, de su actividad hipoética. Estamos haciendo tiempo".¹⁷

También es característico del humor de Preiswert la clásica trasposición de un tono a otro, generalmente del, moral al, de propaganda política (*Solchaga Ynocente*) y del, científico (más concretamente del filosófico) al, cotidiano (*Amor platánico*).

Pintadas basadas en nombres propios. "Corcuera".

Corcuera es una pintada que consta de, una silueta sencilla _una hilera de personas unidas con una cuerda por los tobillos_ y una leyenda, escrita con tipografía "stencil" clásica, la que asociamos a las advertencias ("frágil", "inflamable"...) de los embalajes, o, en la historia artística, a los primeros colages cubistas y dadá.

La hilera de presos remite a historias de negreros y el texto es el apellido intervenido de un político socialista que fue ministro del interior a mediados de los 90, Corcuera.

Corcuera era conocido por dos leyes, una, que prohibía fumar hachís en la vía pública y, otra, que permitía la entrada de la policía en los domicilios de los sospechosos sin orden de registro, lo que se llamaba la ley de la patada en la puerta. A esta segunda ley se refiere otra pintada de Preiswert que representa una porra antidisturbios acompañada de la leyenda: *Ración de Estado*¹⁸.

En el barrio de Chueca, y en general en el centro de Madrid, la prohibición fue muy criticada pues eran zonas donde se salía por la noche y se fumaba habitualmente este

¹⁷ Preiswert, *Hipoética*, *ibidem*

¹⁸ Existe una versión con una pistola y alude al GAL.

producto semilegal (se podía consumir en el domicilio pero no en la calle). De manera que la cuerda de presos sirve para tildar al ministro de negrero. Por si no quedara suficientemente claro su apellido se modifica añadiendo una "de" en la última sílaba para formar la palabra "cuerda". Además, la fusión de significantes sirve para insinuar que ambas imágenes "concuerdan".

Esta pintada se basa en la transformación de un nombre propio y, como veremos, conecta con la práctica cotidiana de transitar por una ciudad que, como todas, está plagada de leyendas que son nombres propios. Respecto a esta cuestión Preiswert ha comprendido, por ejemplo, que los nombres de calles de Chueca (*Góngora, Gravina, Augusto Figueroa, San Marcos*) pierden poco a poco su imagen, como las monedas gastadas, es decir, que estos significantes se desgastan de tal modo que ya no significan nada y sólo forman parte de un recorrido: "Tuerces por Gravina y vas a dar a la Plaza de Chueca donde está la casa de Fulanito".

Por eso el grupo considera que las inscripciones de nombres que hay en la ciudad (como los nombres de las calles) se ofrecen en cada paseo a la polisemia y a los juegos que les asignan los transeúntes.

Esta práctica se observa muy bien en el metro, pues, en los planos, los nombres de las estaciones se modifican constantemente. Por ejemplo, *Príncipe de Vergara* sufre un cambio por razón de sonido y se llama popularmente *Príncipe de la Verga rara*. Incluso institucionalmente se realizan operaciones similares. La calle José Ortega y Gasset, por ejemplo, tiene una parada de metro que se llama Lista, que además de ser su antiguo nombre es mucho más corto. Parece que con esto las autoridades urbanísticas atienden al gusto popular por lo sencillo y directo, pues los habitantes de la calle nunca han dejado de llamarla precisamente Lista.

De manera que la pintada de Preiswert simplemente imita estos mecanismos cotidianos y populares de corrupción e intervención sobre los nombres y crea un recorrido significativo por el barrio donde residen sus miembros.

En *Corcuera* concretamente Preiswert asume el contexto (el trazado de las calles del barrio, su historia grabada en nombres, el rumor de oposición al ministro) y con este material y con la complicidad activa del transeúnte cotidiano elabora una obra de arte que expone las relaciones problemáticas que el acto de hacer mantiene con lo hecho. En efecto, el procedimiento de la pintada Preiswert multiplica las posibilidades de la comunicación artística que une a las del paseo y hace lo que Charlie Chaplin con su bastón: "hace otras cosas con la misma cosa y sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización".¹⁹ Así el arte de los "recorridos" tiene como equivalente un arte de "dar vueltas" a las frases.

Ambos artes, pasear y hacer pintadas, sirven para hacer habitable la ciudad y se oponen al concepto de ciudad panorámica, urbanísticamente planificada, metafórica, formal, abstracta. Así, la ciudad de los mirones (a menudo subidos a los edificios altos) desconocedores de las prácticas cotidianas, pasa a ser la de los caminantes, que tienen una visión menos clara pero sensible, áptica, táctil en oposición a óptica, de la ciudad. Así que la práctica de Preiswert de superponer leyendas locales a las que ya conforman los barrios (al fin y al cabo los nombres de las calles corresponden a héroes locales) hace espacios de habitabilidad. Crean lugares señalados que se oponen a la desagradable sensación de sentirse extranjero.

¹⁹ El ejemplo es de Certeau, *ibidem*

Finalmente, la práctica artística de Preiswert, su autorizar un espacio de juego en el ámbito urbano, es una pretensión compartida con aquellos creadores que practican una clase de arte conocido como arte público. A su vez estos artistas tienen conexiones metodológicas y comparten premisas teóricas con el arte conceptual, crítico con el arte que se realiza para espacios museísticos. Así este arte de Preiswert, no localizable en ningún lugar concreto, basado en la memoria ciudadana y por tanto antimuseístico, comparte muchas premisas teóricas con el conceptualismo.

Pero existen unas claves específicas del grupo Preiswert, características, estilísticas si se quiere, que sirven para desarrollar su proyecto de arte público y conceptual.

- Emplear procedimientos de la creatividad cotidiana.

Es el suyo un arte de hacer que emplea medios mínimos para producir un máximo de impacto comunicativo para lo cual apura al máximo el poder significativo del contexto. Todo lo contrario a la estrategia de los abanderados del arte público que producen obras muy costosas que simplemente ubican en la calle en lugar de en un espacio institucional neutro. Esta estrategia implica un desaprovechamiento de las posibilidades significativas que ofrece la zona particular y construye, por tanto un diálogo con el transeúnte un tanto forzado. Que se impone, que no es discreto.

Tampoco, y a pesar de haber participado en iniciativas como *La montaña viaja*, una convocatoria de arte público organizada por el grupo El Perro (el especialista en este medio más conocido de Madrid) en 1997, implica por parte de Preiswert una aceptación de las premisas de un arte público que no habla un lenguaje táctico cotidiano. Y es que las pintadas de Preiswert no ostentan el ese lenguaje especializado que emplean los participantes en este evento concreto.

- La ecología como una forma de apropiación ética que enfrenta el concepto de *zona* al, más genérico, de *ciudad*.

La ecología que desarrollan las pintadas de Preiswert exige el aprovechamiento de circunstancias externas. Así las pintadas basadas en nombres responden a sugerencias de naturaleza temporal (por ejemplo, los políticos que se mencionan están siempre de actualidad). Pero también atienden, y esto es especialmente visible en la pintada que nos ocupa, a imperativos espaciales, de zona. Por eso, esta pintada de *Corcuera* es más efectiva en el barrio de Chueca, (dado el rechazo particular del barrio hacia la ley de prohibición) que otras realizadas por el grupo como las de *Mariano Rubio víctima del fuego amigo*, *El silencio de Amedo está sobrevalorado* o *Solchaga Ynocente*.

Respecto a esta última, donde se equipara las actuaciones conservadoras del ministro de economía socialista Solchaga con el conservadurismo del ultraderechista Ynestrillas detenido por matar y herir a dos representantes parlamentarios del partido independentista vasco Herri Batasuna, plantea hasta que punto estas consideraciones de zona son importantes en la obra de pintadas de Preiswert. Efectivamente, en el centro de Madrid (zona donde opera Preiswert) se vieron muchas menos, por no decir ninguna, de aquellas abundantes pintadas reivindicativas que rezaban *Ynestrillas libertad*. Estas se hacían sobre todo por el barrio de Salamanca, donde se suponía una mayor comprensión por la actuación de este preso de extrema derecha. Preiswert no obstante al no lanzar su campaña *Solchaga Ynocente* en este último barrio estaba definiendo su naturaleza artística, que no es reivindicativa de un contenido directo y que no persigue por tanto la provocación efectiva, rentable políticamente.

- Una manera de pensar investida de una manera de actuar: la formalidad contagiosa. Preiswert al no centrarse en el contenido exclusivo de la consigna busca la formalidad contagiosa. Y esto es más probable que suceda si se tiene la paciencia de proponer al transeúnte múltiples versiones del mismo discurso. Por ejemplo, la porrita de *Ración de Estado* y la cuerda de presos de *Corcuera* lanzan un mensaje similar, de manera que el espectador puede apreciar mejor la manera de representación, que es lo que finalmente Preiswert busca que quede de valor cuando la presentación de todo objeto que se hace en el ámbito urbano aparece herido por una vocación de obsolescencia muy clara en los referentes concretos de estas pintadas con nombres de políticos de Preiswert porque ayuda a hacer más evidente su matriz, es decir, la táctica popular de hacer pintadas o, más genéricamente, el arte de hacer habitable una ciudad. De manera que una de las consecuencias políticas o prospectivas del hábito de hacer pintadas contagiosas es señalar que dada la atomización del tejido social y la rigidez del papel reservado al ciudadano medio (habitante, transeúnte), tal práctica puede funcionar como una "terapia de los vínculos sociales deteriorados".²⁰

-Un estilo derivado de la situación.

Decíamos que hay una retórica del andar, que se manifiesta en la zona, pues también hay una retórica de hacer pintadas que en Preiswert es animadora, y también política (la frase política por excelencia quizá sea: "Hay que unir las convicciones a los hechos"). Así, *Corcuera* habla un lenguaje táctico ordinario, que combina dos universos que generalmente se analizan separadamente: *estilos y usos*.

El *estilo* de Preiswert manifiesta, sobre el plano simbólico, la manera de estar en la ciudad de un residente en la zona de Chueca, connota una singularidad.

Así, esta pintada en concreto, especifica: resistencia (contra atropellos cotidianos como el que simboliza el ministro negrero que impide el consumo de determinadas sustancias en la vía pública), evasión (la referencia sutil a África, aunque sea inmersa en el contexto de la esclavitud, convoca una ficción sobre paraísos naturales también presente en otras pintadas como *Amor Platánico* o en el dialecto que se imita al final de la leyenda *Et in Barcadia yuyu*) y, por último, crítica (respecto al artista profesional). En cuanto a este último propósito, decir que el colectivo se inspira en el ámbito de Chueca porque en el barrio se estaba forjando muy llamativamente un modesto hábito de coleccionismo. En efecto, en esos años acababan de llegar a la zona, curiosamente plagada de galerías de arte contemporáneo, muchas tiendas de muebles modernas y muchas parejas de gays sin hijos y con cierto "gusto". Preiswert se manifiesta por medio de sus pintadas contra las estrellas del mercado artístico internacional que alimentan este coleccionismo decorativo. Preiswert denuncia por medio de pintadas tan domésticas como *Corcuera* que la principal preocupación del artista integrado en el mercado consiste en borrar las huellas de su trabajo para hacer creer que lo importante es lo pintado, el gesto y la gesta del pincel. En otras palabras, que el mito del artista inspirado es un invento del mercado para separar la obra del modo de formarla y de su contexto sensible.

Por eso decimos que *Corcuera* es también un *uso*, remite a un fenómeno social, el de las pintadas con plantilla (no hay gesto identificatorio que haga pensar que cualquiera

²⁰ Certeau, *op. cit.* p. LV

Queda pendiente una política de estos ardides. Los grupos a examen no obstante formulan que sus antihéroes (el borracho de Legazpi de Estrujénbank, el transeúnte de Preiswert, el patoso de Libres Para Siempre o el dandy jovencito de Empresa) son capaces de proporcionar a esta política sus tipos humanos.

no puede hacerlo), que es un sistema de comunicación con unas normas. Tanto el estilo como el uso apuntan a una manera de hacer, pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código y se cruzan para formar un estilo de uso propio de la zona. Por eso Preiswert, al ser preguntado por Ángel González en el marco de un curso de doctorado en el que el equipo fue invitado a presentar su obra, dijo que su arte consistía en “estar atentos al código de circulación”.²¹ Nosotros matizaríamos: al que regía en Chueca en esos años. Y parece ser que el estilo de uso del barrio requiere el contagio como modo de hacer visible tanto el trabajo artístico de los grafistas locales como el de Preiswert.

Pintadas que conmemoran eventos: "6 de junio Sorteo Extraordinario" y "Europeéos"

Los monumentos y los nombres de las calles además de para recordar a personajes ilustres a veces también sirven para conmemorar hazañas, es decir actos que tuvieron lugar en circunstancias y fechas determinadas.

A este tipo de inscripciones se atienen las pintadas *6 de junio Sorteo Extraordinario* y *Europeéos* que conmemoran, respectivamente, las elecciones generales del año 1992 y la entrada de España en el mercado común europeo.

La primera de ellas ostenta el logotipo de la Lotería Nacional, que es un bombo que contiene las bolas de la suerte, y la leyenda, en tipografía stencil, de: "6 de junio Sorteo Extraordinario".

Aquí se superponen varios significados.

El adjetivo "Extraordinario" además de querer decir maravilloso o excepcional significa también algo más prosaico, una clase de sorteo que simplemente se hace los fines de semana o en fechas señaladas como Navidad (el día 6 de junio podría ser uno de esos días).

La palabra "Sorteo" además de referirse al juego de apuestas quiere calificar a las elecciones generales, que de esta forma se convierten en un juego de azar.

Y la fecha que autoriza esta interpretación, el "6 de junio", no lleva el año lo cual, en el fondo, señala un día cualquiera.

El logotipo de la Lotería y Apuestas del Estado es un prodigio de anacronismo si nos fijamos en los diseños actuales. Por eso contiene un germen que da pie al pitorreo irreverente. Es un recurso humorístico muy de los 90 burlarse de la propia incapacidad para estar con los tiempos que corren mostrando una chocante preferencia estética por otros más tristes y feos.

Más actual resulta sin embargo ese fenómeno social, del que el bombo de la lotería y el juego en sí, podría ser emblemas: el *pelotazo*. Un mito popular que consiste en hacer dinero muy rápido, generalmente por la venta de una empresa o por encontrar un trabajo excepcionalmente bien pagado, ambas oportunidades que, en el decir cotidiano, son una lotería. Este mito popular opone la suerte del pícaro al trabajo constante y fue acuñado en los años en que los socialistas llegaron a gobernar. Con el tiempo estos políticos, que habían *dado el pelletazo* y que se habían enriquecido pues pertenecían por tradición a una condición humilde, volvieron a ganar las elecciones en el año en que

²¹ *Hechos unos belgas*, curso impartido por los profesores Estrella de Diego y Ángel González en la Facultad de Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

Preiswert acuñó esta pintada. Equiparar lotería y mayoría socialista en las urnas era pues una asociación que, se podría decir, estaba en el ambiente.

La referencia a los juegos para decir algo serio es un recurso retórico del que también participa la otra pintada a examen, *Europeéos*.

Aquí la regresión viaja al periodo vital en que los juegos se tiñen de escatología, la infancia y la primera adolescencia cuando los pedos y demás temática grosera resultan fascinantes. En este trabajo ya establecimos las relaciones que tienen estas referencias con el mundo simbólico del Neopop de los 90 y sus ramas sucia y descuidada.

Por otro lado la pintada *Europeéos* además del lema político-escatológico mostraba una imagen: una explosión de estrellas, que simula, según la convención acuñada en el arte del cómic, un pedo. Se trata pues de las mismas estrellas que configuran la bandera de Comunidad Económica Europea. Otra imagen posterior del colectivo, una virgen, concretamente una dolorosa, que se asegura es la de Sarajevo, lleva una corona de estrellas en forma de bandera europea.²²

La técnica general de ambas pintadas es una suerte de escritura humorístico-nihilista que tan bien desarrollaron los movimientos Dadá y Surrealista. Por ejemplo, el procedimiento del *Detournement*, que consistía en subvertir el sentido de símbolos y frases convencionales por medio de intervenciones mínimas, era una de las tácticas preferidas por estos artistas. Así, la transformación radical de sentidos sin esfuerzo (a la palabra Europeos, Preiswert sólo le añade una "e" acentuada) unida a la apología del azar, que simboliza el juego de la Lotería, conlleva una muy dadaísta y surrealista pérdida de fe en el discurso racional, argumentativo, ordenado, científico. No es que el nihilismo, la falta de sentido o en última instancia la nada sea el tema de estas pintadas sino que más bien su influencia se hace notar en el estilo que da lugar a una escritura reflexiva, aforística.

Esta táctica de aglutinar en el mismo significante significados casi opuestos, como el desaliento crítico y la alegría, se advierte también en muchas de las fábulas populares que narran sucesos de oportunidades, tanto aprovechadas como perdidas. No obstante en *6 de junio...* Preiswert convoca a esa relajada ética popular, sanchopancesca, un tanto interesada pero de buen corazón, que tanto se aleja del humor más quijotesco y aristocrático propio de los estilos dadá y surrealista.

Así Preiswert acuña una habilidad propia que describe en su comunicado titulado *Estamos haciendo tiempo* en el que se asegura que su arte no supone para el espectador un esfuerzo por imaginar situaciones donde se "precisen grandes sacrificios o épicas virtudes". La ética que subyace a sus hipoética, es una "ética sostenible" de "baja intensidad". Una calidad moral perfectamente capaz de asumir la injusticia que supone aprovecharse de golpes de suerte aún sin merecer la bonanza que otorgan. Como en los cuentos donde el genio de la lámpara sirve a un cualquiera.

²²También LPS tiene una imagen muy similar. En este caso se trata de una Inmaculada y lleva una pegatina metalizada pegada en el pecho, de esas que se pegaban en los coches, con la bandera europea, azul, con doce estrellas, en forma de óvalo.
LPS para Supermercato, Barcelona, 1991.
Preiswert, *El Europeo*, 1993

Igualmente perversa resulta la posibilidad establecida por Preiswert de "reinar por azar" en un régimen democrático.²³ Como dice Preiswert sobre el arte de gobernar: "Se trata de todo lo contrario de una ética del mérito individual, creadora de diferencias y obstáculo, por tanto, al entendimiento mutuo entre humanos".²⁴

Pero ante este panorama del desencanto ciudadano ante las elecciones, unido a la ética común oportunista, la estética obsoleta, el populismo grosero que añora dar un pelotazo como forma de engaño, Preiswert en lugar de mostrarse desencantado, intenta como Estrujenbank, extraer algo poético (aunque sea hipoético) y por eso ambas pintadas *6 de junio...* y *Europeéos* transmiten la alegría del hipo²⁵ y destilan una resistencia beneficiosa al sentido de catástrofe que el pensamiento institucional especulativo siempre tiene a mano. Concretamente *Europeéos* es la respuesta de Preiswert a la pusilanimidad oficial que veía un desastre absoluto en la posibilidad de que Europa le negara a España la entrada en el Mercado Común. El grupo entonces dice: "Estamos en los arrabales de Europa pero la frase que tenemos dedicada a los centrados no es de queja sino de burla. Tanto si entramos como si no seguiremos viviendo nuestra vida cotidiana." Preiswert en esto se muestra aún más radical que Estrujenbank dedicado a crear una especie de museo con nuestra cultura autóctona, cotidiana, olvidada, para erigirlo, autóctono, frente al europeísmo, primer peldaño de la globalización. Preiswert, en cambio, no ofrece nada a cambio de su insulto. Se resiste, se desgaja, se despide de los destinos europeos porque sí. Porque aplica esa lógica popular de, en todo momento, hacer de la necesidad virtud o incluso del *justos por pecadores*.²⁶ No es casualidad que la estructura binaria de proverbios y refranes sea la forma que sustenta la escritura de ambas pintadas: elecciones democráticas y lotería conviven en *6 de junio Sorteo Extraordinario* y Europeos y pedos, en *Europeéos*.

"Hacienda somos tontos", una empresa del grupo Preiswert

Si *Corcuera* era un emblema donde una imagen (la cuerda de presos) servía para ilustrar un concepto (la represión del ministerio del interior); si las leyendas de las camisetas de Preiswert como *Mi cuerpo es ahora un campo de trabajo* o *Habeas corpus* son epigramas, palabras que ilustran un objeto (los cuerpos que las llevan); *Hacienda somos tontos* es una empresa pues es una "representación de una intención, de un deseo, de una línea de conducta ("impresa" es lo que uno trata de "emprender", de emprender)". Concretamente representa una empresa privada, enfrentándose a una pública.

En efecto la alocución pública sobre la que Preiswert acuña la suya es el eslogan de la Agencia Tributaria que reza: "Hacienda somos todos".

²³ Teniendo como horizonte esta capacidad popular para vivir despreocupadamente la suerte, el escritor Gilbert K. Chesterton desarrolló una fantasía política, *El Napoleón de Notting Hill*, muy parecida a la que sugiere Preiswert en su *6 de junio Sorteo Extraordinario* pues narra cómo la corona de Inglaterra se hecha a suertes y cae en manos de un oficinista.

²⁴ Preiswert, *Estamos haciendo tiempo*, op. cit.

²⁵ Ya dijimos que "Lo que a Preiswert más le interesa sobre el hipo es (...) la capacidad mágica del hipo para desarticular mágicamente cualquier pretensión de solemnidad." Preiswert, *Estamos haciendo Tiempo*, op. cit.

²⁶ Título de la exposición colectiva celebrada en el Ojo Atómico de Madrid en 1994.

Como Preiswert no considera que el consumidor, y por extensión la persona fiscal, sea el pasivo "todos" del lema institucional, emprende la tarea de crear un espacio para el disenso y la expresión propia: la rima doméstica impresa en la vía pública.

Su lema *Hacienda somos tontos* expone con humor proletario (los adinerados se quejarían "Hacienda somos pobres") un modo de valerse de usos (de la lengua y de los canales de comunicación inundados de publicidad) y prácticas (de la escritura vista como pintura es decir, la pintada) para construir frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidos (del lema original sólo sustituyen una "d" por las letras "nt").

Invita así a:

- realizar, a operar en el campo de un sistema lingüístico dominado, en la ciudad y en la vida cotidiana por los medios de comunicación de masas a los que ellos tildan de *pesados* frente a los más *ligeros*, domésticos o ecológicos que ellos proponen, como la plantilla;
- apropriarse, a robarles la lengua a los propietarios, a locutores como el Ministerio de Hacienda;
- inscribirse dentro de relaciones, a plantear un contrato con los otros ciudadanos, también interlocutores, en una red de sitios y convivencias;
- situarse en el tiempo, a instaurar un presente relativo a un momento y un lugar y a dejarse de generalidades abstractas y catastrofistas, ninguna de las cuales son propias del arte de hacer cotidiano, del vivir la vida.

Su insidiosa táctica logra la prolongación del tiempo de la ocasión, la época del pago de impuestos, o de elecciones (por eso a 6 de junio Sorteo Extraordinario le falta el año), y expande la capacidad de respuesta del ciudadano, que no es verdad que esté impotente ante la autoridad de los media y sería tonto si lo creyese.

En el verano de 1993 y en el número 46 de la Revista El Europeo Preiswert se explica, con llamativa coherencia, a sí mismo al tiempo que a la pintada *Hacienda somos tontos*:

"Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de trabajo no Alienado). Movimiento de masas nacido en Madrid en 1990 con el propósito de recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo. Tal es el objetivo que Preiswert se ha propuesto llevar a cabo para el año 2000. Precisamente porque el horizonte es la recuperación de TODO el sistema comunicativo, lo que se propugna desde Preiswert son fórmulas mínimas, fáciles, baratas de intervención que posibiliten el contagio a toda la sociedad de una actividad de reapropiación de los canales y de los lenguajes. La imagen fotocopiada, el texto aplantillado, la sutil -menos medios, mayores resultados- distorsión de la valla publicitaria, la recalificación, en fin, de cualquier canal de comunicación, género artístico u objeto de uso y consumo, son así, hoy por hoy el ámbito principal de la actividad de Preiswert".²⁷

Por último queremos destacar que la tontería del consumidor pasivo no consiste solamente en no darse cuenta de que le han arrebatado los canales que efectúan y expanden su comunicación con los otros sino que también es algo valioso para la empresa recalificadora y apropiacionista que Preiswert se trae entre manos. En efecto, el Neopop de los 90 (y por supuesto el de los colectivos que nos ocupan) ya se dio cuenta de ello cuando adoptó a los raros, como los patosos que protagonizan los salvapantallas de Libres Para Siempre, los borrachos felices de Estrujenbank, o los "tontos" contribuyentes que convoca la pintada a examen, como héroes de sus obras para que éstas resultaran liberadoras.

²⁷ Preiswert, "Nuestra señora de Sarajevo", en *El Europeo*, nº 46, 1993

Así que, la gente corriente "haciendo el tonto" ofrece una de las manifestaciones de poder más incontrolables y contagiosas, según Preiswert, y por eso sus pintadas, pese a que tienen algo de delictivo —no está permitido pintar donde Preiswert lo hace—, son camufladas de payasismo literario. El humor, la tontería sirven a los miembros de Preiswert, como la actividad artística misma, de "manto protector de la Virgen del Carmen. Lo que con intención política te llevaría a la cárcel, si es Arte..." (no pasa nada).²⁸

Intervenciones eruditas en vallas publicitarias y pintadas

Pese a dirigirse al transeúnte como ser actuante más que como consumidor de cultura, Preiswert no renuncia a hacer algunos comentarios cultos que funcionan como residuos retóricos de la acción táctica y como táctica a su vez. Es decir, propone un modo de resistencia cotidiana que consiste en la lectura paranoica, interesada, de lo ofrecido por la alta cultura.

Nos referimos a las pintadas *Amor Platánico* y *El silencio de Amedo está sobrevalorado* y a las modificaciones de una valla publicitaria y un escaparate, respectivamente: *Et in Barcadia yu-yu* y *Tzara*. También resulta culta la leyenda "Sit tibi terra Levi's" impresa en la pieza de arte múltiple, consistente en la edición de una postal, con que Preiswert participó en la muestra *Arte colectivo español en Túnez* (1994) (fig. 157).

Amor Platánico ofrece una retórica que mezcla a Platón con el paraíso popular de la isla con palmeras (Canarias, Cuba...) también llamadas "de mieleros", es decir de parejas en luna de miel donde se confunden amor carnal (la pintada tiene forma de plátano, y el plátano es el símbolo del pene) y tropical, y con el escapismo antiburgués y contestatario del mayo del 68 francés que se expresaba con el eslogan "debajo de los adoquines hay playas".

Del mismo modo *El silencio de Amedo está sobrevalorado* (fig. 156) explica un hecho de actualidad con una alusión experta a la obra de Beuys sobre el silencio de Duchamp.

Et in Barcadia yu-yu sin embargo no es una pintada corriente, pues se trata de una intervención sobre una valla publicitaria que anunciaba ron Bacardí. La cronista de Preiswert, Pepi Osborne, cuenta e interpreta la acción:

"La reocupación tuvo lugar el 27 de octubre de 1991 sobre una valla luminosa situada en el cruce entre Ríos Rosas y Alonso Cano de Madrid. La valla anunciaba ron Bacardí y en ella aparecía el brocado joven portador de frutas y botellas sobre un fondo de palmeras y mar caribeño color turquesa. La manipulación consistió en la sustitución del texto del anuncio por la frase "Et in Barcadia yu-yu", en el que se efectuaba el juego conceptual que implica referencias tanto al ensayo más conocido del iconólogo Panofsky sobre un cuadro de Poussin como a las pseudolenguas africanas empleadas en las películas de Tarzán. Todo ello para desarticular la fantasía arcádico-caribeña en gesto colonialista y la promesa de ron en resaca".²⁹

²⁸ Intervención de Preiswert en *Hechos unos belgas*, op. cit.

El grupo se ha servido en muchos de sus *happenings* públicos, como veremos mas adelante, de este manto protector que es el arte.

²⁹ Osborne, op. cit.



Figura 156. Preiswert, *El silencio de Amedo está sobrevalorado*, (1994-96). Plantilla impresa mediante spray sobre pared pública.



Figura 157. Preiswert, *Viet-press*, 1994. Edición postal.

Preiswert pone en marcha con esta intervención una dinámica de diálogo con los medios *pesados* que consiste en hacer sensible, visible, por medio de un ejemplo de su cosecha, esos pensamientos y actuaciones (por ejemplo conversar con amigos a propósito de un eslogan publicitario, hacer chistes al respecto, darse cuenta de que el anuncio forma parte del recorrido diario al trabajo y mirar el reloj cuando se pasa por delante para comprobar si se va en hora, tener ensoñaciones que remiten a un mundo de playas y palmeras y que tienen alguna consecuencia corporal que pueda ser calificada como acción...), en definitiva reacciones de consumidor que no computan habitualmente como actividad creativa.

De entre todas las tácticas posibles de aprovechamiento de los mensajes emitidos desde vallas, Preiswert, por medio de esta actuación, ejemplifica una táctica de lectura no pasiva que legitima una intervención de carácter culto como es esta.

En efecto, Preiswert observa que la gente hace chistes a propósito de los eslóganes publicitarios. Y chistes literarios. No en vano un hombre versado en la literatura es llamado un hombre de letras en vez de un hombre de libros o de palabra. Esta nomenclatura accidental se corresponde con un hecho real que Preiswert elogia a través de su hacer artístico: el que popularmente se hagan cambios de letras, como su Barcadia por Arcadia (y este es un recurso clásico del chiste popular urbano) significa que hay una costumbre, una buena costumbre, de lectura por parte del que hace el chiste y también por la del que lo ríe. Reírse implica haber leído el texto letra por letra, es decir, con verdadera exactitud, y eso hace del transeúnte una persona educada, conocedora de los mensajes de la ciudad, no un iletrado que se caracteriza no sólo por no leer en absoluto, sino por leer superficialmente.

Esta capacidad de leer con detenimiento por parte de los iletrados (los mismos analfabetos que intenta dignificar Estrujenbank en *I love analfabetismo*) permite el comentario intertextual. Así, dice Preiswert, no hace falta conocer el cuadro de Poussin donde los idílicos pastorcillos de Arcadia descubren la presencia del sepulcro que les recuerda que la muerte está en todas partes, pues si actualizamos la Arcadia, en forma de paraíso tropical, cuna del ron Bacardí, y el sepulcro, en el no menos expresivo *yu-yu*, recomponemos en lo esencial el discurso del cuadro del francés. Y lo que se desprende de esta manipulación no es sólo que la verdad que transmite el cuadro está vigente para el transeúnte más inculto sino que el cuadro, es una forma de hacer técnica, y que hay otras.

Y pese a que Preiswert emplee tácticas cotidianas: chiste, lectura con un ojo puesto en contexto, ecología en cuanto a soporte material y mensaje (pues ambos son siempre apropiados) etc. no quiere hacer poesía popular sino como la poesía popular hace. Por eso emplea referentes cultos, porque considera que la esencia de la misma no está en que el inventor de una imagen con un leyenda x, por ejemplo la de la valla que venimos comentando, sea Poussin o Preiswert, ni en que su inspiración haya sido más alta, más culta o más grosera, sino en el hecho de que la obra nazca por un proceso de imitación. La mecánica de creación de lo popular exige que se parta de algo que vaya pasando por la máquina cotidiana de consumo, que es mucho más atento y creativo de lo que los emisores de mensajes artísticos cultos o publicitarios creen, y que así, por olvidos sufridos al ser repetida, pero sobre todo, con las inspiraciones con que se supla lo olvidado (Preiswert encuentra en el paraíso que representa la valla la sensación que le producía la imagen de Arcadia de Poussin pero sin acordarse de cuántos personajes,

árboles o pájaros tenía), vaya la obra adaptándose al espíritu común del genio artístico, poético, que no hay hombre que no tenga.³⁰

Así Preiswert, al mostrar el punto del que parte, arroja la teoría de que la creación es siempre imitativa, colectiva y anónima. Y que aquello que el emisor cree suyo, todo suyo y de nadie más —como si el cuadro de Poussin fuera hijo del pintor—, se hace verdadero si un consumidor lo amortiza espontáneamente. Sin ningún otro fin, sino sólo para embellecer el momento, y sinceramente, porque abandonándose a una humilde repetición (como la que Preiswert efectúa) sólo añade o varía lo que le surge imprevisto y con gracia. ¿Por qué no hacernos todos creadores cotidianos? ¿Por qué ese afán de inmortalizar la limitación de nuestra obra cerrándola a toda penetración, colaboración y embellecimiento?

Más emotivo resulta aún este mensaje en la intervención sobre los escaparates de Zara a los que Preiswert añade una T para homenajear al dadaísta Tristan Tzara. Semejante homenaje implica una nostalgia sincera por todo lo que el movimiento dadá significa. Un arte "de hacer" que ensaya —convierte en estética como el del propio Preiswert—, los recursos *débiles* (ligeros en terminología de Preiswert) para luchar contra los por entonces *pesados* medios del arte culto.

Aquí el grupo, más que apropiarse del mensaje argumental de otro artista, Tzara, (como lo hizo con el de Poussin), reivindica una actitud dadá.

Así, cuando Preiswert encuentra a Tzara en la marca Zara, renace, como en un sainete: "¡Oh, es usted mi padre, yo soy su hijo!", la figura dadaísta por excelencia, el humor absurdo.

Entonces, para el que estudia las pintadas de Preiswert, ya no resulta sorprendente la homología que el grupo establece entre los ardides prácticos que pone en circulación el chiste de corte dadaísta y los principales efectos retóricos que suscita su elección de este referente. Así que tanto los enunciados megalómanos, como asegurar que Preiswert es un movimiento de masas, como las intervenciones irreverentes, que el colectivo efectúa cuando participa en exposiciones colectivas o conferencias, pueden ser vistos como deudores de la formalidad que dadá ponía en marcha cuando intervenía en el ámbito del arte institucional.

³⁰ Uno de los juegos surrealistas para trabajar a partir de un material. Consistía en dejar ver a un miembro de un grupo un dibujo unos segundos, para que éste hiciera una copia destinada a ser copiada a su vez por el siguiente participante y así. Finalmente el dibujo resultante podía parecerse muy poco al original. Este juego, sólo que con mensajes dictados al oído muy deprisa, recibe popularmente el nombre de juego de los disparates.

b. Acciones en la calle

Mediante sus acciones, Preiswert quiere implantar una clase de arte público no estratégico sino táctico: sin lugar, predador de las ocasiones, que construye el espacio propio y beligerante con la institución artística.

Estas son sus obras de arte público más famosas.

- *La constitución de la Galería Nómada Preiswert.*

El día de la inauguración de esta singular galería, 18 de diciembre de 1991, Preiswert puso a la venta (por el precio de unos canapés y bebidas que repartieron sus miembros), en el andén de la estación de Atocha del Metro de Madrid, una valla de sidra El Gaitero (ver fig.17, p. 109).¹

Según Preiswert esta iniciativa se justifica porque:

"Usted no puede seguir acumulando trastos viejos, engorrosos, polvorientos y a menudo horripilantes en su casa o en almacenes de alquiler cada día más costosos. El coleccionismo ha dejado de ser posible excepto para los museos. Preiswert crea ahora por ello y para usted un nuevo concepto de mecenazgo. El acto de compra sustituye aquí a la (...) ya imposible posesión física del cuadro o la escultura. Sorprendido en el acto de comprar la valla elegida por Preiswert como objeto artístico, con la instantánea acredita el benefactor de las artes que lo es".²

- *Pegar en las monedas de 100 pesetas una bandera española con la leyenda: "Estado Unidense" que fueron repartidas en un acto celebrado en la Galería Estrujenbank en febrero de 1992, mientras se desarrollaba la guerra contra Irak.*

Según Pepi Osborne Camarasa el detonante fue la noticia aparecida en los periódicos de que aviones estadounidenses que bombardeaban Bagdad despegaban de la base aérea de Morón. Las pegatinas, 50.000, también fueron repartidas en Málaga y Sevilla, con la ayuda de Agustín Parejo School (fig. 158).

- *No hay billetes.*

Consiste en una campaña de: pegatinas con la leyenda "No hay billetes" colocadas en cajeros automáticos, panfletos y una conferencia celebrada en abril de 1993 con motivo de los encuentros de arte actual, *La Situación*, que tuvieron lugar en Cuenca organizados por la Universidad de Castilla-La Mancha (fig. 159). En ella se cuestiona la naturalidad con que se asigna un valor monetario a la obra de arte.

¹ Así describen y valoran la acción en el *fanzine* Mondo Bruto: "Al grito de ¡Adquiera Prestigio!, el grupo de visionarios polacos Preiswert Arbeitskollegen (Escuela de Trabajo No Alienado), convocó, en el andén de una estación del metro de Madrid una singular *subasta de arte*: acordonando dos carteles de publicitarios de sidra achampanada El Gaitero, instó a los invitados a comprar "obras de arte", por el precio de un canapé y un vino español. Los afortunados compradores eran inmortalizados frente al "horror" que habían adquirido entre risas, lo que les convertía ipso facto, y para pasar a la historia, como unos mecenas del arte, sin necesidad de cargar con la voluminosa obra (...) Aunque, para que quedara constancia de que el cartel del anuncio había sido adquirido, los organizadores le pintaban un punto rojo en una esquina (...) Esta preciosa iniciativa que muchos no supimos diferenciar de un botellón underground con actitud, como una especie de "deconstrucción" práctica por dos duros, de los creadores del imperecedero graffiti "El silencio de Amedo está sobrevalorado", se puede considerar tanto "arte" como "terrorismo". Terrorismo cultural. terrorismo a la ligera." Grace&Galactus, "Humor en terrorismo cultural", en *Historias de la frivolidad, Mondo Bruto*, nº29, primavera de 2003.

² Fragmento del texto del folleto que Preiswert repartió en la inauguración de la galería.

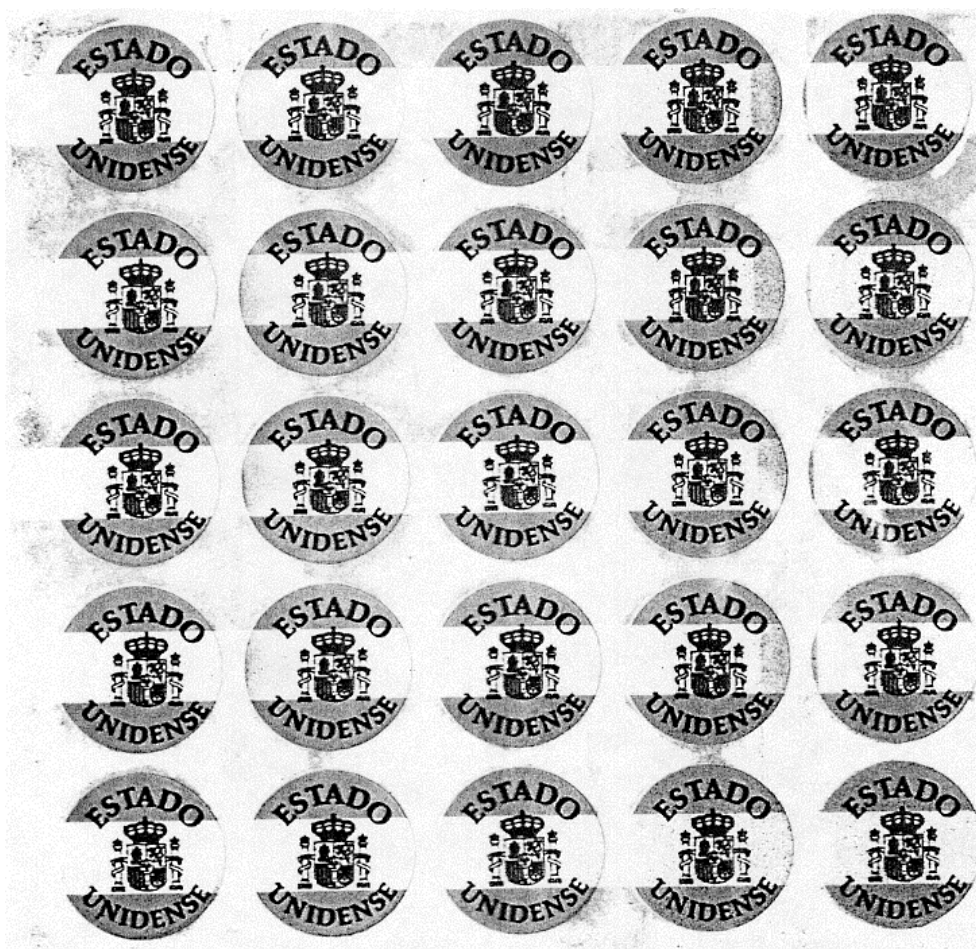


Figura 158. Preiswert, Fotocopia en b/n de algunas de las pegatinas que el grupo editó para ser pegadas en las monedas de 100 pesetas, durante la guerra del golfo, 1991.

NO HAY BILLETES.

Consta que en ciertas lenguas asiáticas es hasta tal punto grosero pronunciar la palabra "no" que cuando llega el viajero a una estación pidiendo billetes con el destino X, para el que ya no quedan, el empleado contesta con otra pregunta: "¿Y no preferiría usted viajar a Y?"

Deplorar la situación como pérdida del Norte es ingenuo y supersticioso cuando se considera cuál era hasta aquí el factor que determinaba la circulación. Mientras fue posible olvidarse del sentido en el que el valor circulaba y por qué, la actividad artística pudo entregarse a los lujos de formas y contenidos, suspendiendo cuestiones más centrales que recuperan ahora su visibilidad. La posición clásica del arte crítico era la que entendía que la salud de la institución arte y la de la vida artística de la comunidad estaban en relación inversa: a mayor valoración del genio de moda, o de las dos o tres docenas de genios, correspondía así una pérdida equivalente en los ciudadanos de imaginación, iniciativa, responsabilidad y fruición artísticas; el genio usurpaba las energías expresivas de la colectividad, como el patrón las productivas. No es que se pueda hoy prescindir del capitalismo como contexto del arte, pero si Warhol se merece el respeto que todos le tenemos a la piratería, lo cierto es que embarulló las cosas una barbaridad al jugar con las dos barajas.

Vistas así las cosas, la situación no puede ser más prometedora: la desaparición de los billetes como cauce de la circulación deja un vacío muy preferible a la modorra en la que el arte se complacía respecto a éstas y otras cuestiones. Los ciudadanos podemos al fin caer de la higuera y ponernos a imaginar los rumbos: mejor viajar a Rawalpindi cuando ir a Katmandu no era decisión si no sino.

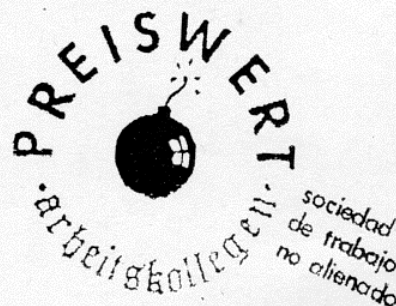


Figura 159. Preiswert. Detalle. Página del boletín *La Situación*, 1993.

- *Llegó el día del saqueo.*
Pepi Osborne escribe:

"En el contexto de un festival de performances organizado por la Galería El Ojo Atómico en otoño de 1995, Preiswert invitó al grupo Tendero Luminoso, una especie de brazo armado de las PYMEs, a realizar el proyecto "Llegó la hora del saqueo", como parte de la campaña "Las PYMEs contra las grandes superficies".³

"Llegó la hora del saqueo" comenzó el día 15 de octubre cuando Preiswert y amigos repartieron unas octavillas (fig. 138) a los transeúntes y a las personas que salían de la boca de metro situada en la plaza de Sol donde se les invitaba a saquear El Corte Inglés de la calle Preciados. "Durante 45 minutos miembros de Preiswert y cerca de medio centenar de viandantes reclutados (...) irrumpieron desordenadamente en el almacén y se llevaron "puesto", como proponía la supuesta invitación del departamento de promoción de la empresa, cuanto pudieron".⁴ La acción fue rodada con una cámara de vídeo que tenía como fin, no documentar la acción, sino "distrar", "inmovilizar" a los miembros de seguridad del almacén, cosa que hizo eficazmente, pues éstos no se atrevieron a agredir a nadie.⁵ Posteriormente saldría una nota en el periódico El País explicando que un conocido gran almacén había sufrido el ataque de unos anarquistas.

- *Monumento a Cipri.*

En junio de 1997, Preiswert colocó una placa en un poste urbano de piedra (de esos que sirven para evitar la entrada de coches a la plaza) una placa de metal con la leyenda "A Cipri". Celebró una fiesta y repartió entre espectadores y vecinos un escrito titulado: "Contrabando. Al pueblo de Madrid". En él se anima a combatir el "anacrónico impulso monumental que el Ayuntamiento viene practicando" por medio de una campaña de "erección monumental": hay que ahogar esta práctica con "más" monumentos. Concluye el documento con la proclama "Madrileña/o: ¡Ya estás tardando en erigir tu monumento!" (ver fig. 16, p. 107).⁶

Esta clase de arte público de inspiración en tácticas cotidianas y cuyo fin último es el contagio amén de una crítica a los lenguajes especializados de la publicidad, el arte y la política, no tuvo mucho éxito en el Madrid de los 90. De hecho el grupo Preiswert no fue invitado a participar en *La montaña viaja* un proyecto de arte público coordinado por El Perro y que sin embargo sí contiene en su catálogo dos textos del colectivo. Uno de Esteban Pujals titulado *¿Privar al público de qué?* y el 5º comunicado de Preiswert a los medios de comunicación con el *Contrabando al pueblo de Madrid* escrito con motivo de la *Erección Monumental* en la plaza de Chueca de A Cipri.

Sin embargo, unos años después en el 2002 aproximadamente ha renacido por ciertos barrios de Madrid—concretamente Malasaña, Chueca y Lavapiés— un movimiento de pintadas anónimas. También en este año, en la muestra *Colectivos y Asociados*, y, sobre todo en la mesa redonda donde participaban los grupos Preiswert y Estrujenbank, se

³ Pepi Osborne, op. cit.

⁴ Esteban Pujals, "El arte de la fuga: modos de producción artística en España, 1980-2000" en *Desacuerdos I...*, (pp.152-160), op. cit., p. 158.

⁵ Ya dijimos que a este elemento Juan Pablo de preiswert lo llama "un manto del Carmen" porque inscribe la acción en el marco de la ficción artística y la libera de su componente delictivo.

⁶ Preiswert, "Contrabando al pueblo de Madrid", publicado en *La montaña viaja*, un proyecto de arte público de El Perro, edita el Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid, 1997



Figura 138. Preiswert, folleto de la acción *Llegó la hora del saqueo*, 1995.
Fotocopia a color, 20 x 15cm.

reivindicó esta modalidad de arte público.⁷ Así los españoles y colombianas miembros de Cambalache participaron en un seminario titulado *Promociona tu vida cotidiana* que les dio la idea de crear su *Museo de la calle* y o el grupo La Cabeza Caliente asegura que tiene como proyecto futuro participar en festivales de música electrónica de Madrid incluyendo sus *extras*, es decir, murales y pintadas reivindicativas y humorísticas, porque están hartos de la asociación música y cultura juvenil con *graffitti* de raperos.⁸

⁷ *Colectivos y asociados*, exposición y mesas redondas a cargo de las comisarías Eva Gristein y Alicia Murriá con el patrocinio del Instituto de la Juventud y la Casa de América. Las jornadas tuvieron lugar los días 29 y 30 de abril de 2002 en Madrid. Existe un catálogo titulado *Colectivos y asociados*, con las obras de los equipos argentinos y españoles invitados por Eva Gristein y Alicia Murriá respectivamente y una transcripción de lo dicho en las mesas redondas.

Preiswert y Juan Ugalde (en representación de Estrujenbank) acudieron a los debates como invitados. Libres Para Siempre participó como público y sus intervenciones quedaron registradas.

⁸ Poco después en el verano de ese año el programa Metrópolis de TVE emitió un documental canadiense que reflexionaba sobre una práctica artística, totalmente preiswert, llamada *Culture Jam*. Arte de piratas que se "apropian y desvelan, subvierten y parodian estrategias publicitarias" en la calle. Según Craig Baldwin, cineasta y pirata publicitario, el principal libro escrito en la década de los 90 sobre este arte se llama precisamente *Rompeanuncios*. Además el *culture jaming* se ha constituido en estos años como una categoría de búsqueda en Internet.

El programa comienza con la intervención de un grupo, un alterego de Preiswert en San Francisco llamado, FLVP (Frente de Liberación de las Vallas Publicitarias), formado por unos veteranos que se reúnen con 6 latas de cerveza y mucho tiempo libre para "mejorar la redacción publicitaria". "Si se puede cambiar el texto de un anuncio cambiando una sola letra, para qué alardear cambiándolo todo". Escenifican ante las cámaras una reunión secreta y organizan una votación sobre si su trabajo consiste en actuar sobre el medio o el mensaje. Finalmente se produce un empate con la salvedad de un voto nulo que sostiene que el grupo cambia medio mensaje. Su finalidad es animar a utilizar esos "lienzos" que son las vallas publicitarias y a evitar que Nike ponga sus anuncios en la luna donde les sería difícil llegar. He aquí algunos ejemplos de sus acciones.

Ante el anuncio de una compañía petrolera que dice: "*Hits Happen*" (Los éxitos suceden) ellos escriben "La mierda sucede" (*Shit Happen*) pues dicha empresa es responsable de vertidos en Alaska.

También han lanzado recientemente una campaña muy famosa (aparece en revistas de tendencias y cultura joven) contra los carteles de la carretera que une la ciudad de San Francisco con el Silicon Valley, lugar donde se encuentran la mayoría de las empresas informáticas de Norteamérica, y que lógicamente aglutina una gran cantidad de vallas enormes y carísimas donde se anuncian estas corporaciones del valle. Sobre ellas, el FLVP colocó un mensaje, de los que alertan que se ha producido un error en el sistema Windows: "Error fatal", "Valor de mercado inválido", se ofrecen las clásicas opciones de "¿Abortar?", "¿Reintentar?" o "¿Fracasar?".

Por otro lado las acciones con pegatinas de la canadiense Carly Stasko nos recuerdan a piezas de Preiswert como colocar el letrero de *No hay billetes* en cajeros automáticos. Ella pega sus frases en cajeros, en el metro y en la publicidad de los baños públicos. De hecho explica que este arte de hacer pegatinas se le ocurrió precisamente cuando en 1997 se colocó publicidad por primera vez en los baños de su instituto. "En mi televisor no hay un botón que permita contestar a los mensajes de la NBC, por ejemplo, así que algo tengo que hacer para recuperar un espacio que se me ha arrebatado". Algunos de sus mensajes tienen ese regusto escapista fruto de interpretar la historia desde mitos utópicos que también se advierte en algunas piezas de Preiswert. Así su bocadillo de cómic que hace decir a un personaje decimonónico muy americano: "Habla con la gente del vagón (del Metro) acerca del mundo que quieres" invita a la lucha en busca del bienestar, anhelo que también subyace, por ejemplo, en *Amor platónico* o *Et in Arcadia yu-yu* de Preiswert.

Igualmente el didáctico rap que recita así: "Estos son conceptos que te entrego. Las normas las siguen los tontos... Me lo ha dicho un pajarito. Tenemos que relajarnos, dejar de ser antipáticos, abrir nuestras mentes cerradas. Abrir nuestras mentes cerradas. Estos son conceptos que te entrego..." anima al contagio como lo hace el mencionado *Contrabando al pueblo de Madrid* y a la relajación de *Hacienda somos tontos*.

La fórmula de hacer el ridículo responde a una motivación que subyace en la formalidad humorística de Preiswert que se regodea en la propia estupidez (Hacienda somos tontos). Ese espíritu parece vivo en muchas de las acciones de Libres Para Siempre, en los vídeos de Campanilla, Gervasio, La Chati, Juan Ugalde y demás participantes en el festival *Pasen y Vean*; en las piezas y actitudes que exhiben los habitantes de la *Casa rancia* en Salamanca o en ese fenómeno recientemente descubierto por los periódicos y que etiquetan como: "Generación idiota".⁹ Los representante españoles más conocidos de este grupo son los "Amorfos" que se dedican a grabar en vídeo las gamberradas que hacen en la puerta de el Sol o en un Mc Donald del centro y a colgarlas en Internet.¹⁰

En último lugar aparece un personaje, El reverendo Billy, alias de Bill Talen que pertenece a la, inventada por él, Iglesia contra el consumo. Siguiendo métodos de activismo teatral, y a menudo asesorado por una abogada, monta acciones de resistencia al consumismo como *El día del saqueo*, pero en los almacenes Disney. Dice: "A base de ridiculizar la realidad consensuada el *culture jaming* son muestras de un espíritu maravillosamente astuto, subversivo y carnalesco. Es dadaísmo cotidiano como el de los situacionistas que eran una especie de *culture jamers* de finales de los sesenta. Se trata de lo que ellos llamaban: "Teatro de la vida cotidiana". Yo practico el clásico "atrévete a hacer el ridículo". Metrópolis, *Culture Jam*, TVE2, Madrid, 2002

⁹ "Generación idiota. Haz el gamberro en público, grábalo en vídeo, logra que lo emitan en televisión y te harás famoso como los chicos de "Jackas" la serie más popular de MTV que se ha convertido en película y va camino de contagiar a toda la juventud española." portada del nº 209 de La Luna, suplemento de los viernes de el diario El Mundo.

¹⁰ También los periódicos se han hecho eco de un movimiento tipo "Erección monumental" acaecido en París y que califican como: "La plaga de las placas falsas". En efecto, si Preiswert colocó en junio de 1997 en la plaza de chueca una placa para brindar un homenaje a su amiga, este artículo nos informa que en la primavera de 2002 ha cundido el ejemplo en París pues, por ejemplo en la calle Saint-Sauveur hay una placa que reza: "Karima Bentiffa, funcionaria, vivió en este edificio desde 1984 a 1989", y no muy lejos otra que dice: "Pierre Salatier, programador informático, nació en este inmueble el 12 de noviembre de 1976". Incluso hay una instalada en la calle Sidi Brahimi con la leyenda: "El 17 de abril de 1967 aquí no pasó nada" (fig. 160). Una concejala del distrito 16 de París planteó el caso en un pleno porque cree que esta práctica: "perjudica un poco a los verdaderos homenajes, resta valor a los hechos que realmente han marcado la historia." Todo un sueño para Preiswert.

Se lee en el artículo: "Claire de Clermont-Tonnerre que como el resto de los concejales y ciudadanos parisinos no sale de su asombro, se preguntan quién puede haberse tomado la molestia de grabar las inscripciones, encaramarse a una escalera de unos cinco metros de altura y colocar las placas por toda la ciudad, muy probablemente durante la noche.

Demasiados desvelos para que se trate de un simple gamberro. ¿Será un homenaje al surrealismo?, se preguntan unos. O quizá una manifestación de arte conceptual?, sugieren otros.

El diario *Le Figaro* se ha preocupado de investigar entre los sospechosos habituales, es decir, especialistas del *graffiti* y la pintada y otras artes callejeras que abundan en París. Pero ninguna de sus pesquisas se ha visto coronada por el éxito.

El periódico sostiene, sin embargo, que esta nueva plaga resulta de bastante mejor gusto que otra que asoló la capital francesa hace apenas dos años: la del artista Cho, que se dedicó a señalar con pequeñas banderitas los excrementos de perro sobre las aceras".

Cristina Frade, "La plaga de las placas falsas", *El Mundo*, sábado 16 de noviembre de 2002.

Nadie conoce a los personajes homenajeados ni sabe quién ha instalado los absurdos rótulos en las fachadas / La palma se la lleva una placa en mármol que proclama: «El 17 de abril de 1967 aquí no pasó nada»



«El 17 de abril de 1967 aquí no pasó nada», reza la placa instalada en la calle Sidi Brahim de París. / R. DE LA MAUVINIÈRE

La plaga de las placas falsas

Quien conozca a una tal Karima Bentiffa, que dé un paso al frente. O quien sepa quién demonios es Pierre Salatier. Ninguno de los dos han figurado jamás en los registros públicos como residentes en la capital francesa, nadie ha oído hablar de sus méritos, pero ¡sorpresa! ambos disponen de una placa conmemorativa.

«Karima Bentiffa, funcionaria, vivió en este edificio de 1984 a 1989», afirma un letrero instalado en la calle Saint-Sauveur, en pleno corazón de París.

«Pierre Salatier, programador informático, nació en este inmueble el 12 de noviembre de 1976», informa otro rótulo colgado en el número 17 de la rue du Jour.

Son dos ejemplares de la última plaga que sufre la ciudad, la de las placas conmemorativas falsas, réplicas perfectas de las que homenajean a los nu-

merosos personajes ilustres que si vivieron en París, desde reyes y políticos exiliados hasta pintores, escritores, poetas o músicos.

De la noche a la mañana, un sinfín de enigmáticas inscripciones en mármol están proliferando en las fachadas de los edificios, para perplejidad de los vecinos y del Ayuntamiento.

Algunas son todavía

un liceo cercano, que en los recreos salen a la calle a fumarse un pitillo y a charlar al sol, cuando lo hay, juran que no lleva puesta más de un mes.

«Paso delante por lo menos cuatro veces al día», cuenta Manon, una estudiante que vive en el mismo barrio de Saint Paul. «Como está un poco en alto, tardé en fijarme pero estoy segura de que es reciente».

pero «el problema», dice un portero, «es encontrar una escalera para llegar a ella».

La palma del absurdo, sin embargo, es otra placa que proclama: «El 17 de abril de 1967 aquí no pasó nada».

Una concejala del elegante distrito 16, Claire de Clermont-Tonnerre, empezó riendo la gracia de buena gana, pero la plaga de placas falsas ha alcanzado tales proporciones que decidió plantear el caso en un pleno municipal.

«Me parece que perjudica un poco a los verdaderos homenajes, resta valor a los personajes y hechos que realmente han marcado la Historia», ha explicado.

Pero, el Ayuntamiento considera que su papel se limita a supervisar el tortuoso procedimiento administrativo para instalar placas genuinas.

Sigue en la página 28

De la noche a la mañana, un sinfín de enigmáticas inscripciones están proliferando en los edificios parisinos

más intrigantes, como la que orna desde hace poco tiempo una esquina de la calle Charlemagne: «Esta placa fue colocada el 19 de diciembre de 1953». ¿Para conmemorar qué? Misterio. Los alumnos de

Desde luego, el mármol no tiene aspecto de llevar casi medio siglo expuesto a la lluvia y a la contaminación. Alguien ha propuesto desmontarla para ver si hay alguna nota detrás que aclare el asunto,

Figura 160. Detalle. *La plaga de las placas falsas*. Contraportada de el periódico El Mundo, sábado 16 de noviembre de 2002.

c. Comunicados y ocupación de espacios públicos

Cuando Preiswert se dirige al transeúnte, su máximo interés consiste en invitarle a participar en la tarea de hacer arte aprovechando o estimulando su propensión al "hacer" cotidiano, pero si se enfrenta a un público especializado como el que visita galerías y museos (coleccionista, otro artista, estudiante de arte, crítico, periodista, etc.) su actividad se torna crítica y el contenido de sus intervenciones humorístico. Entonces su afán se resume en contaminar el arte culto de ingenio popular. El medio suele ser la campaña que escandaliza y que excepcionalmente incluye una obra objetual.

Podemos establecer pues dos grupos de obras concebidas por Preiswert para lugares donde se encuentra el arte con mayúsculas. Uno, constituido por piezas meramente teóricas, como la presentación en Cruce del emblema y manifiesto *Hipoética* y la actuación dadá ejecutada en la Facultad de Historia de la Universidad Complutense de Madrid en el marco de un curso de doctorado titulado *Hechos unos belgas*. El otro grupo lo forman las participaciones en las exposiciones colectivas *Justos por Pecadores. Cubismo Terminal* (ver figs. 50 y 51, p.170), *El mal de la actividad* (fig. 162, p. 397) y *La voladura del Maine* (fig. 163, p. 400). La primera comisariada por LPS y las otras dos por el grupo El Perro.

“Hipoética” en Cruce

Sobre su intervención en Cruce, invitado por Miguel Cereceda para participar en una exposición sobre la desmaterialización del objeto artístico, Preiswert escribe:

"Pero este primer proyecto¹ hubo de abandonarse con posterioridad debido a que hubiera planteado también otros problemas mucho menos interesantes. Preiswert se decidió así por otro tipo de obra mucho menos abstracto y consistente en la presentación pública de nuestra HIPOÉTICA. Sería una obra no permanente, efímera en su producto, como todas las obras de Preiswert, y altamente aleccionadora y didáctica, como correspondía a la ocasión, pues esta vez no estábamos tomando un canal por la fuerza, como de costumbre, sino que acudíamos a una invitación y la aprovechábamos para explicarnos. ¿Qué es una hipoética? Pues una ética, una poética y un hipo".²

El grupo, ante la tarea de explicar la naturaleza táctica de su obra, opta por una defensa del discurso dadá. En efecto, el equipo renuncia a realizar un análisis científico, racional y estratégico de su arte táctico y emplea la exposición práctica, demostrativa. La forma de este análisis de la propia obra es la de un *collage* que yuxtapone narraciones de piezas, piezas chocantes (como la diapositiva que muestra a Rocío Jurado titulada *¿El arte? ¡Qué cosa tan abstracta!* (ver fig. 3, p. 73) o el rótulo muy cinematográfico formado con las letras de la palabra *Hipoética* flotando sólidas en un cielo azul con nubecillas (fig.161). Semejante exposición articula cada vez menos las ambiciones teóricas anunciadas por el texto teórico titulado "Estamos haciendo tiempo".

La primera parte de su exposición es una defensa del arte dadá, conceptual y Minimal que, a juicio de Preiswert, son contrarios a la desaparición o desmaterialización del arte

¹ "(...) sus integrantes (los miembros de Preiswert) consideraron la posibilidad de efectuar una intervención en la que varios especialistas pertenecientes al grupo le sustraería con artística maestría la cartera a un número indeterminado (determinado por el azar) de asistentes, lo que hubiera planteado interesantísimas cuestiones sobre la relación entre arte y capital."

² Preiswert, "Estamos haciendo tiempo", en Cruce, Madrid, 1993.

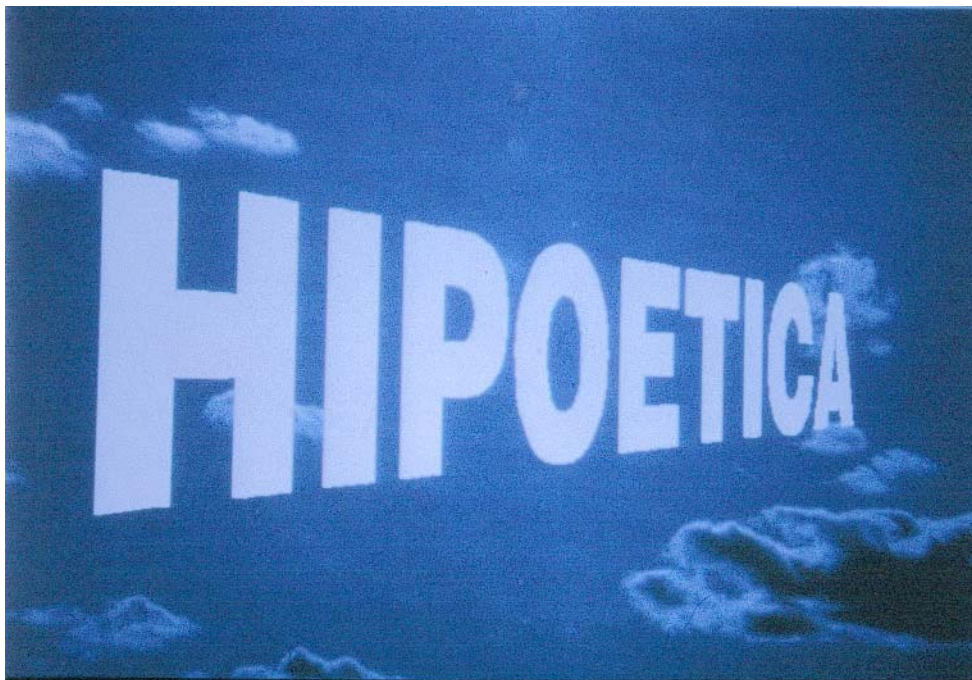


Figura 161. Preiswert, *Hipoética*, 1993. Diapositiva color.

Esta conferencia en la facultad comienza con la exposición de su objetivo de recuperar todo el sistema de comunicación (ecosistema actual) para el año 2000. Parece exponer así una estrategia que si bien tiene un objetivo un tanto ambicioso, al menos indica un camino hacia un fin. Además los artistas *amateurs*, los que no siguen las reglas de la tradición, como los dadaístas o los belgas que se estudiaban en el curso también parecen bastante osados en su oposición al régimen establecido.

Después el grupo analiza su obra *No hay billetes* en términos muy parecidos a los empleados por los directores del curso para describir otras obras “belgas” y narra como el lema sirve para explicar el peligro de considerar al arte como una actividad mercantil pues, cuando “no hay billetes” el artista no puede vivir ni por supuesto hacer arte. Esto lejos de ser un problema para Preiswert se convierte en una llamada que lanza al ciudadano para que asuma la tarea de fabricar su arte él mismo. A juicio de Preiswert, si el valor del arte no se puede medir en dinero éste se salva del callejón sin salida a que lo había conducido el sistema capitalista con su afán de regularizar y hacer rentables en sus propios términos todas las actividades de la vida.

Posteriormente comienza un análisis de la propia obra describiendo las tácticas que se resumen en el lema *Hipoética*: una ética, una poética, y sobre todo un *hipo*, es decir, un arte humorístico que pretende acabar con la mortal seriedad del arte autorreferente. El grupo expone su táctica humorística “no abandonar ningún camino” de manera que, por ejemplo, en el terreno lingüístico se puede hacer de un mismo sintagma diferentes lecturas. En efecto, la frase hablada, “arte no se da”, tiene cuatro significantes posibles en la escritura:

- 1- Arte, no seda (tejido)
- 2- Arte no seda (efecto sedante)
- 3- Arte no, ¡seda!
- 4- Arte no se da (regala)

El polisémico juego fue pintado en una valla publicitaria de cigarrillos Silk Cut, que mostraba una imagen de una suntuosa tela de seda morada sobre la que luego aparecerían los eslóganes y la marca. La campaña se basaba en una estrategia publicitaria que consiste en lanzar una imagen enigmática, sin texto, y luego, cuando el consumidor se ha familiarizado con ella, se complementa con el mensaje de venta. Preiswert simplemente interpreta el significado de la imagen antes de que se lo impongan. Esta manera de hacer visible que el espacio del lenguaje público tiene dueños contiene una crítica a los propietarios fraudulentos del lenguaje artístico, es decir, los artistas.

Los miembros del grupo siguen enumerando otras pintadas realizadas para acabar deslizándose, imperceptiblemente, hacia la acción cuando el profesor Ángel González les hace algunas preguntas a propósito de su ordenada exposición.

Es ahí donde aparece el arte práctico del grupo, aprovechándose de una ocasión. Así para demostrar que el lenguaje crítico está secuestrado por profesionales como el mismo profesor, Preiswert se pone en el lugar político del consumidor de arte y se dedica a hablar con la competencia propia del transeúnte abandonando su posición privilegiada de artista invitado. En otras palabras, traiciona a su clase intelectual y se pone del lado del otro, del espectador, a menudo visto por los artistas como enemigo.

Por ejemplo, Ángel González pregunta qué opina Preiswert sobre esos contratos blindados que a veces las galerías obligan a aceptar a los artistas y que son la prueba de cómo se puede traficar con el alma de artista que se ve abocado a hacer arte para uso privado porque es el rentable.

Preiswert responde con una frase popular rescatada por el cantante Kiko Veneno: "Lo que yo sé lo sabe un tonto cualquiera" que apostilla enigmáticamente: "Nadie tiene más alma que nadie".

Con esto se refiere a que el mérito del artista, por ejemplo el poeta, nunca es privado pues no es el talento el que "hace" el arte sino la lengua que es de todos.

De manera que sólo un tonto puede pagar por algo que es suyo y un impostor cobrarle.

Cuando González quiere saber cómo se puede devolver la vivacidad a los cuerpos y luchar como Duchamp hizo contra la concepción gaseosa, inmaterial, del arte. Preiswert dice que "Estando atento al código de circulación". Lo que significa, como ya explicamos, que dándose cuenta de que la actividad del receptor es una respiración: lo que entra (ya sea aire o mensajes) también sale en forma sensible (de aire o de nuevos mensajes). La misión del artista es pues hacer inmerso en esa respiración general, en esa circulación cotidiana de mensajes materiales emitidos a propósito de otros recibidos.

Y por último a la calificación del trabajo artístico, por parte del teórico, como alienado porque precisamente no favorece el contagio, por que no es como un virus informático. Preiswert se muestra de acuerdo y dice: "Cada chupada un paisaje, cada día una línea, un cuadro por la mañana." Las risas de los estudiantes ponen de manifiesto lo ridículo que resulta el ocultamiento del trabajo por parte del artista que manifiesta que "ese" arte especializado es algo que nace espontáneo en él.

Este diálogo desarrolla una parodia hilarante que pone en escena el modo en que el hombre de la calle amortiza lo que los productores (entre ellos los artistas y los teóricos) le proponen. Preiswert y Ángel González juegan en concreto a demostrar que avasallar de manera teórica (en este caso, papel asumido por el profesor, y no por casualidad, pues, Preiswert está convencido de que analistas y artistas hablan el mismo lenguaje) no es conquistar. Que la recepción es un proceso resistente e irreductible. Y que precisamente una de las formas de resistencia es el humor, cuyas tácticas (como levantarle las faldas al problema o las transposiciones de un tono a otro) son formas de resistencia que parecen ataques. En nuestra terminología, formas de recepción con estatuto de productos.

Participación en exposiciones colectivas

Aparte de la escenificación de comunicados, la otra fórmula de Preiswert para intervenir en lugares reservados al arte profesional es, aparte de escribir siempre un texto burlón acerca de estos espacios, aportar algún objeto complementario que puede ser visto como una obra de arte, aunque sencilla, o como el propio nombre del grupo indica "barata" (*preiswert* en alemán significa barato).⁵

⁵"A estas alturas del siglo - año antepenúltimo -, ¿cómo seguir hablando del arte como de algo que sucede en museos y galerías, algo que presencia el "público interesado" en lugares especiales, por las tardes de siete a nueve o las mañanas de domingo? Algo que hacen las personas especialmente educadas para hacerlo, que han "aprendido el oficio", o - según la antigua superstición - que ya nacieron para hacer." Preiswert, 5º comunicado Preiswert a los medios de comunicación. Septiembre, 1997. Texto

pues, mediante estrategias como el *ready-made* y "al prescindir de la discriminación entre lo bello y lo feo o vulgar", conducen a una "supermaterialización de lo percibido". Después se establece que la naturaleza predadora, platónica y estratégica del sistema capitalista ha conducido al arte a un estado aberrante: se le evalúa en términos económicos; se separa la forma del contenido "espiritual", que es "liviano y portátil", como una divisa, y

"en su obsesión por lograr el objetivo imposible de un control completo sobre su entorno, esta cultura lleva a cabo una completa perversión de su propia experiencia (...) una perversión porque el control del medio no puede ser absoluto, siguen existiendo el hallazgo y lo inesperado, pero se dan como algo a lo que la cultura se opone sistemáticamente, pues el capitalismo es cultura de congelación y de muerte. Sólo una cultura hasta tal punto espantada por lo desconocido y así novedoso podía generar la obsesión occidental por la falsa sorpresa, por la pseudo novedad en la que consiste la moda".³

La lectura de párrafos como este podría hacer pensar que Preiswert va a intentar hacer un análisis teórico de su obra, pero entonces presenta el concepto de *Hipoética* que es una empresa acompañada de una imagen y se lanza a conquistar al público desde presupuestos tácticos es decir, haciendo. Mostrando arte, literatura, filosofía confundidos de manera que se obstina en manifestar que hay otras formas de narrar, de hacer. Así, el texto se convierte en un testimonio cada vez más dadá de las propias experiencias y constata el nulo interés de Preiswert por las formas estratégicas, avasalladoras como el propio discurso teórico.

Preiswert interviene en "Hechos unos belgas" (1993)

El curso de doctorado *Hechos unos belgas*, impartido por los profesores Ángel González y Estrella De Diego en la Facultad de Historia de la Universidad Complutense de Madrid, esconde una estructura muy similar. Comienza con un análisis por parte de los profesores de la concepción burguesa de la creación y concluye con la participación de Preiswert como "belga" invitado.⁴

Los "belgas" son considerados en este curso unos maestros en poner en práctica tácticas dadaístas, surrealistas, situacionistas, *punks* y políticas para creadores que esperan con las manos vacías "la intromisión de lo arbitrario" y que intentan acabar con la concepción del arte como actividad profesional que principalmente conduce a la producción de objetos de calidad para vender. Se narra la resistencia de estos movimientos a emplear los medios tradicionales del arte y se presenta el ideal del arte generalizado (hecho por todos). Una práctica cotidiana que puede garantizar la pervivencia del arte como lenguaje pues es mucho más difícil que todos "dejen de hacer" que lo haga un puñado de artistas profesionales. También se analiza a fondo una táctica situacionista, el *detournement*, inventada para intervenir sobre las imágenes para modificar su sentido y por tanto para subvertir la ética creacionista.

La intervención de Preiswert en este curso desarrolla su táctica humorística de comunicación con el público culto. En definitiva, con cualquiera que esté preparado para ver, en este caso para escuchar discursos sobre, arte.

³ *Estamos haciendo tiempo, ibidem.*

⁴ Se considera belgas a los artistas Magritte, Scutenaire, Broothaers, y otros.

Hechos unos belgas, curso impartido por los profesores Estrella de Diego y Ángel González en la Facultad de Historia de la Universidad Complutense de Madrid. La intervención de Preiswert tuvo lugar el 21 de mayo de 1993.

Preiswert ha acuñado para este tipo de intervenciones un término y una serie de restricciones que aplica también en la otra vertiente de su producción artística que son las acciones o *happenings*. La palabra empleada, *kunstwollen*, equivale a lo que Certeau denomina un "arte de hacer cotidiano". Por ejemplo, en el *Contrabando al pueblo de Madrid*, repartido entre vecinos y espectadores de su "Erección Monumental" en la plaza de Chueca, se puede leer:

"Preiswert te invita tanto a unirte a los *arbeitkollegen* en la erección del primero de los monumentos de la campaña, como a fomentar ésta propagando la idea allí donde puede prosperar y concibiendo tú mismo el monumento que mejor pueda adecuarse a tu natural *kunstwollen*".⁶

Justos por pecadores. Cubismo Terminal (1994)

Una de las primeras exposiciones de Preiswert, *Justos por pecadores Cubismo terminal* (1994), se celebraría en el espacio alternativo El Ojo Atómico dirigido por Tomás Ruiz-Rivas en respuesta a una invitación cursada por el colectivo Libres Para Siempre.⁷

Libres Para Siempre ante la imposibilidad de encontrar un procedimiento que permitiera a todos los artistas convocados la creación de una obra conjunta se decidió la fórmula de establecer seis proyectos liderados y concebidos por cada artista (ya fuera individuo o grupo) que debían pasar por las manos de los restantes participantes. El cadáver exquisito de seis cabezas resultante fue bautizado como *Justos por Pecadores. Cubismo terminal* y Preiswert lo describió de la siguiente manera:

"JUSTOS POR PECADORES debe entenderse sobre todo como el proceso colectivo del que la exposición es sólo una parte, y no la más importante, aunque sí la más indicada para hacer públicamente visible su desarrollo".⁸

De los seis proyectos puestos en marcha Preiswert participó en tres (incluyendo el suyo propio) y consiguió la colaboración de otros dos colectivos en su propuesta.

Preiswert imaginó la nave como una sucursal de la Catedral de la Almudena y concibió el proyecto: *La Catedral de Madrid 2º Fase, su Catedral*. Hizo una pancarta grande para poner a la entrada de la nave que decía *Almudena2* y una construcción con paneles que albergaba unos planos de la futura catedral, una capilla y el confesionario. Además colocó unos bancos con folletos y diseñó los folletos mismos donde se explicaba la necesidad de modernizar la Catedral de Madrid creando su fase 2, más avanzada tecnológicamente. Este folleto contenía los "muy actuales" diseños de Libres Para Siempre para rejas de capillas mortuorias y una estampita de Belén Sánchez y Patricia

publicado en *La Montaña Viaja un proyecto de arte público*, proyecto concebido por El Perro y catálogo editado por el Ilmo Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid, 1997.

⁶ Preiswert, *Contrabando al pueblo de Madrid*, Texto publicado en *La Montaña Viaja ..., op. cit.*

⁷ La primera se celebró también en El Ojo Atómico donde el grupo mostró algunas de sus pintadas de plantilla. *Documentos para una Historia de la heterodoxia en el arte*, Madrid, 1993.

⁸ Preiswert, texto inédito concebido para la exposición *Justos por pecadores. Cubismo terminal* y distribuido en el ámbito que rodeó a la misma. Sirvió además como documento interno que daba por concluido un proceso sobre la mecánica de funcionamiento que haría posible la exposición. Fue presentado en el curso de la última reunión conjunta de los participantes que tuvo lugar en Estrujenbank el 27 de septiembre de 1994.

Gadea con una imagen del martirio de San Sebastián adaptado a la época de las jeringuillas y el Sida (ver figs. 52 y 53, p.174-75).

Las referencias a la última visita del papa, a la reciente suscripción popular —que el Ayuntamiento de Madrid puso en marcha para concluir el templo— y a las nuevas tecnologías de la comunicación constituyen el argumento de actualidad para poner en marcha un discurso que toma prestadas las verborreas clásicas del lenguaje político, teológico y técnico para construir una parodia que pone de manifiesto cómo la publicidad es la figura retórica que se ha apropiado de todos las demás artes del lenguaje.

Como reconoce Preiswert en el texto anteriormente citado:

"Con el subtítulo de *Cubismo Terminal* se pretende sugerir tanto la conciencia de que el cubismo acabó con la antigua noción de los lenguajes artísticos como "medios" de "mensajes" alingüísticos, "privados", como la condición póstuma del arte desde entonces no le queda al arte otro ámbito que el de la visibilización crítica de sus lenguajes, que no son, en el fondo, diferentes se los de la publicidad".⁹

En cuanto a su participación en la tarea impuesta por Patricia Gadea y Belén Sánchez de fabricar un telón para que las mujeres artistas lloraran delante, Preiswert no quiso hacer un juego de palabras o de iconos empleando tácticas humorísticas (había que provocar el llanto), pero se mantuvo fiel a su trabajo sobre los medios de comunicación de masas. Así se apropió y amplió a tamaño natural la fotografía periodística de dos niños asesinos que conducían a su víctima, otro niño, al matadero. Imagen que tomó una cámara de seguridad y que fue publicada por todos los periódicos.

La pésima calidad de la ampliación expuesta responde a los ideales de sencillez que Preiswert interpreta como rasgos de lo doméstico y consigue de esta manera hacer un telón que formalmente alude a la vida privada más que a la interpretación periodística de la tragedia. Preiswert imita el *kunswolen* de las películas domésticas y por eso los niños recuerdan a los personajes protagonistas de las películas y fotografías familiares. En efecto, ante semejantes siluetas indefinidas sólo padres y amigos sabrían reconocer la gracia característica de esos niños concretos.

Simbólicamente Preiswert alude a la violencia a la que los medios de comunicación de masas someten al lenguaje, cuya primera consecuencia es una distorsión de la verdad y una pérdida de realidad. Creemos que hemos visto a los autores de un asesinato con su víctima, pero sólo son fantasmas que necesitan ser restituidos por nuestra acción voluntaria al lugar emotivo que podría provocar nuestro llanto. Si no lloramos, si sólo "miramos", no veremos a los niños con los ojos de sus padres y no podremos por tanto hacernos una idea de lo que narra esa imagen concreta. Toda imagen artística (o mediática) necesita, pues, ser amortizada por el receptor, actuada, recreada.

La última de las intervenciones del grupo en esta muestra responde a la consigna de autorretratarse con mala cara y Preiswert retorna a sus tácticas ecológicas de apropiación de canales y productos mediáticos, por eso interviene una foto del rey Juan Carlos, rodeado de monjas, aparecido en alguna revista con motivo de un viaje a un país donde residen estas misioneras. En el centro de la foto, aparecen dos civiles que llevan los ojos vendados y se supone que son Juan Pablo y Esteban de Preiswert.

⁹ Preiswert, *Justos por pecadores. Cubismo terminal*, op. cit.

Esta diapositiva (como la presentada en Cruce con el semblante de Rocío Jurado) aparte de la broma de autorretratarse en la típica situación provocadora de malas caras, contiene una crítica al artista como productor. En efecto, el acto narcisista de autorretratarse, aunque sea con mala cara (pues miles de artistas lo hacen así en un intento de eliminar precisamente el componente coqueto que inspira la tarea), es rechazado por Preiswert que se apropia del semblante de otras personas, incluido el rey de España. Así ejemplifica lo que debe ser una actuación artística, una "apropiación de", una "intervención sobre", un mensaje público, porque no existen los mensajes privados, ni siquiera, exageran, semblantes individuales. Mayor elogio de lo colectivo como identidad artística propia no se puede hacer.¹⁰

El mal de la actividad (1996)

Con un fin de promoción de la "creación artística colectiva" el grupo El Perro concibió la muestra, *El mal de la actividad*, que se desarrolló en una nave, situada en Atocha, cedida al equipo por Renfe y a la que fueron convocados los colectivos: Antozoo, Artistas. Asociación Cultural. Y., El Perro, P&R, Fast Food, La Nevera, Libres Para Siempre, Pistacho Galery. Afán de Retanguardia, Preiswert. Arbeitskollegen, Susana & Leo productions, T.A.M. y Vaquita Pictures.

Sobre esta cuestión Preiswert escribió un texto y presentó ¡un cuadro! (fig. 162).

En el texto, Preiswert, como hace siempre en esta clase de participaciones, se explica:

"En relación con la "creación artística colectiva", Preiswert entiende la expresión entrecomillada como neciamente redundante, ya que no existe, a juicio de Preiswert, ni ha existido jamás, creación artística que no lo sea. Cuadro, poema, pirámide o concierto para piano son resultado del conjunto global y complejísimo de las relaciones sociales presentes en el proceso de su producción. La comunidad de lectores a la que un poema está destinado, la comunidad de hablantes que crea, al usarla, la lengua en la que el poema se escribe, el conjunto de asistentes al foro en el que se polemiza sobre qué es valioso y qué no en poesía, tienen, a juicio de Preiswert, tanta importancia o más que el talento individual del poeta que lo concibió a la hora de determinar qué fue lo que causó el poema, una cuestión un tanto bizantina y carente de interés, por otra parte, comparada con el hecho mucho más relevante de que dicho poema ha sido producido y es considerado memorable en esa comunidad".¹¹

También aparece en el catálogo una rima popular en forma de bandera que dice: "El que se traga un hueso confianza tiene en su pescuezo" escrito sobre un cuadro que a su vez muestra unos huesos desordenadamente extendidos sobre una sábana.

Hay además una cartela donde se detallan las medidas (200 x 150 cm.), el año (1996) y el medio empleado: "huesos, plomo, cal y arena sobre tela."

¹⁰ "Arte público, arte colectivo, como alternativas... ¿a un arte privado? ¿Privado de qué, sino de público, de efecto, de sentido y de valor? y sin embargo sí ha habido sandios ciudadanos, necios hasta el punto de pensar privar a alguien de algo con sólo tratar cuadros y esculturas con el talón y la firma, con cadena y con candado, como coches y cotos de caza".

Esteban Pujals(miembro de Preiswert), *¿Privar al público de qué?, La montaña viaja, op. cit.*

¹¹ Preiswert, *El mal de la actividad*, catálogo editado por AC/AF, 1996, Madrid.

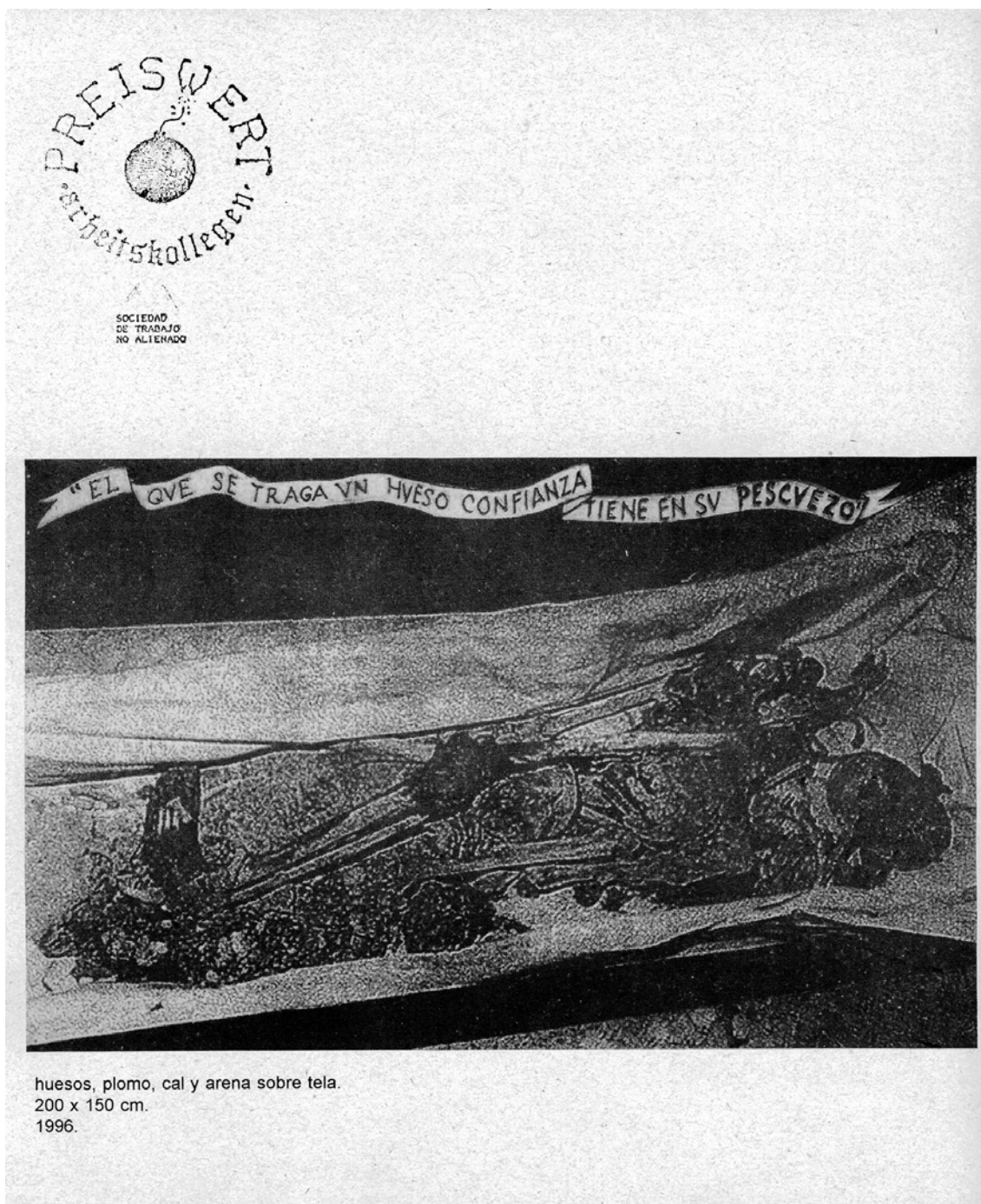


Figura 162. Preiswert. Página del catálogo *El mal de la actividad*, 1996.

La representación es una copia "pictorizada", al macabro estilo de los cuadros coloniales de la conquista muy abundante en iglesias sudamericanas, de una fotografía periodística de los huesos de Lasa y Zabala, dos presos de ETA supuestamente asesinados y enterrados clandestinamente por la Guardia Civil.

El carácter de exvoto de esa clase de cuadros que Preiswert imita explica los materiales que se detallan en la cartela: los huesos, el plomo (de las balas asesinas), la cal (para hacer desaparecer los cuerpos lo antes posible), la arena (del entierro) y la tela (en la que precipitadamente se envuelven los cuerpos).

Preiswert hace aquí un uso del humor más negro del que es capaz e incluso, en el texto que acompaña la imagen en el catálogo, insulta a las instituciones artísticas a las que llama indignado "banda de ladrones" y sobre las que manifiesta "su mayor desprecio y repugnancia":

"Preiswert invita, de hecho, a la sociedad, a los ciudadanos, a recuperar, a volver a tomar en sus manos, las responsabilidades estéticas que, junto con las políticas y económicas se ha dejado arrebatar históricamente por lo que Preiswert no puede sino llamar una banda de ladrones".¹²

Queremos constatar el cambio de tono, sobre todo si comparamos este texto con otro que tiene casi el mismo contenido y que fue publicado en otro catálogo editado por El Perro donde sí reconocemos el talante pedagógico y festivo a que el equipo nos tiene acostumbrados en sus comunicados:

"(Preiswert observa que existe) una casta de artistas especialistas en desentender al ciudadano de los asuntos del arte, como le aligeran los políticos de su parte en la política y el banco los bolsillos para su comodidad, para evitarle enojosas preocupaciones".¹³

Si comparamos las actuaciones de Preiswert en *El mal de la actividad* y la seguida en El Ojo Atómico para hacer llorar a las mujeres artistas veremos que adopta voces prestadas, propias de comunidades oprimidas. Así, ni Preiswert es mujer artista, ni es indígena resistente a la avasalladora conquista española. En este último caso, el texto crítico se contagia, además de la gravedad de los sucesos que relata el cuadro, de la crudeza del estilo, pastiche de un género muy macabro.

La voladura del Maine (1998)

La voladura del Maine es una exposición colectiva coordinada por el grupo El Perro cuyo objeto es reflexionar sobre la guerra de Cuba, y más concretamente sobre la polémica voladura del barco norteamericano Maine que provocó la guerra en 1898 entre los imperios español y estadounidense.¹⁴ Aquí, y en el año de conmemoración del suceso, 1998, la retórica airada empleada en *El que se traga un hueso confianza tiene en su pescuezo* y la táctica de colocarse en el lugar del sufrido sudamericano

¹² Preiswert, *El mal de la actividad*, *ibidem*.

¹³ Preiswert, 5º comunicado Preiswert a los medios de comunicación. Septiembre 1997, *op. cit.*

¹⁴ *La voladura del Maine* es una exposición convocada por el grupo El Perro que tuvo lugar en el Garaje Pemasa en octubre de 1998 y en la que participaron los siguientes artistas: Concha Pérez, El Perro, Fast Food, Fernando Sánchez Castillo, Javier Baldeón, Joaquín Villa, Jose Alvaro Perdiges, Manuel Rufo, María Ruido, Mauro Entrialgo, Mercedes Prado, Pedro G. Romero, Preiswert, Rogelio López Cuenca, Silvia Uslé y Sonia La Mur.

acostumbrado a los atropellos perpetrados por los imperios contendientes en la batalla que aquí se conmemora, hubiera venido a cuento.

De hecho Preiswert, en el texto que complementa su intervención en la exposición, escribe:

"Resultaría apropiado por parte de Jose María Aznar ponerse a la altura de la ocasión y en este intercambio de hermosas palabras (se refiere a las disculpas que Clinton dirigió al presidente español por haberse volado ellos mismos el Maine para tener una excusa que les permitiera declarar la guerra a España) entre países por las mentiras e injusticias del pasado, aprovechar el mismo centenario para dirigirse a Castro con otras disculpas, referidas éstas al total exterminio que de la población taína de la isla llevaron a cabo conquistadores y encomenderos en el primer medio siglo de conquista; y, ya puestos, dirigirse asimismo a los gobiernos de de todos los actuales países que antaño fueron parte de los virreinos de la Nueva España, Nueva Granada y demás territorios de ultramar para expresar algún tipo de pesadumbre por los actos continuados de pillaje y destrucción (así lo llamó Bartolomé de las Casas), de explotación, de tortura y genocidio, llevados a cabo sobre los territorios y poblaciones del continente a lo largo de los tres siglos y mucho pico durante los que ondeó la bandera española en el continente".¹⁵

Pero el tono de esta participación de Preiswert es sin embargo inusitadamente chistoso. Y eso que aborda un tema político que le preocupa, la europeización de España.

El caso es que Preiswert presenta un proyecto satírico, tipo la *Almudena 2*, que consiste en efectuar una "reintegración" de lo que fuera el antiguo imperio. Para ello los especialistas de Preiswert (geólogos, geógrafos e ingenieros) después de estudiar la deriva de los continentes ofrecen la posibilidad de "intervenir" sobre las fuerzas naturales para "restituir, no las antiguas colonias americanas a la metrópoli (...) sino la península ibérica misma al territorio de sus ex-colonias." La fecha de 1998 proporciona a Preiswert una "calva ocasión." Había que efectuar "un seísmo provocado por la inyección de agua en puntos específicos del subsuelo peninsular. La expansión súbita de los vapores generados por este procedimiento ocasionaría un movimiento sísmico que quebraría la plataforma continental, desgajando el terreno y desvinculando la península del resto del continente. Del traslado o ACERCAMIENTO de la península a su hermana caribeña se ocuparían las corrientes marinas". Portugal viajaría con España pero "Preiswert-Portugal" apoya el acercamiento a Brasil y se ha convertido "en el centro secreto del lobby pro-REUNIFICAÇÃO".

Las imágenes que realiza Preiswert y que ilustran el proyecto del cercamiento a Cuba son literales y humorísticas. Es decir que con infantil estilo (las ilustraciones están realizadas en folios con lápices acuarelables de colores), el colectivo dibuja en varias viñetas un mapa de la península separándose de Francia por los Pirineos y cómo viaja para unirse a Cuba (fig. 163).

Preiswert cuenta aquí de manera humorística algo serio. Utiliza para ello el lenguaje popular (la ocasión la pintan calva), algunas nociones de física recreativa, tácticas de espías miembros de un lobby que sirven a un malo de cómic, malo que a su vez miente con el estilo tranquilizador de los políticos interesados (contamos con el asesoramiento de expertos geógrafos, geólogos e ingenieros). La agresividad se manifiesta después:

¹⁵ Preiswert, "Vámonos que nos vamos (que inventen ellos)" en *La voladura del Maine*, catálogo coordinado por El Perro y editado por la Asociación Cultural Arte Facto, Madrid, 1998, p.76.

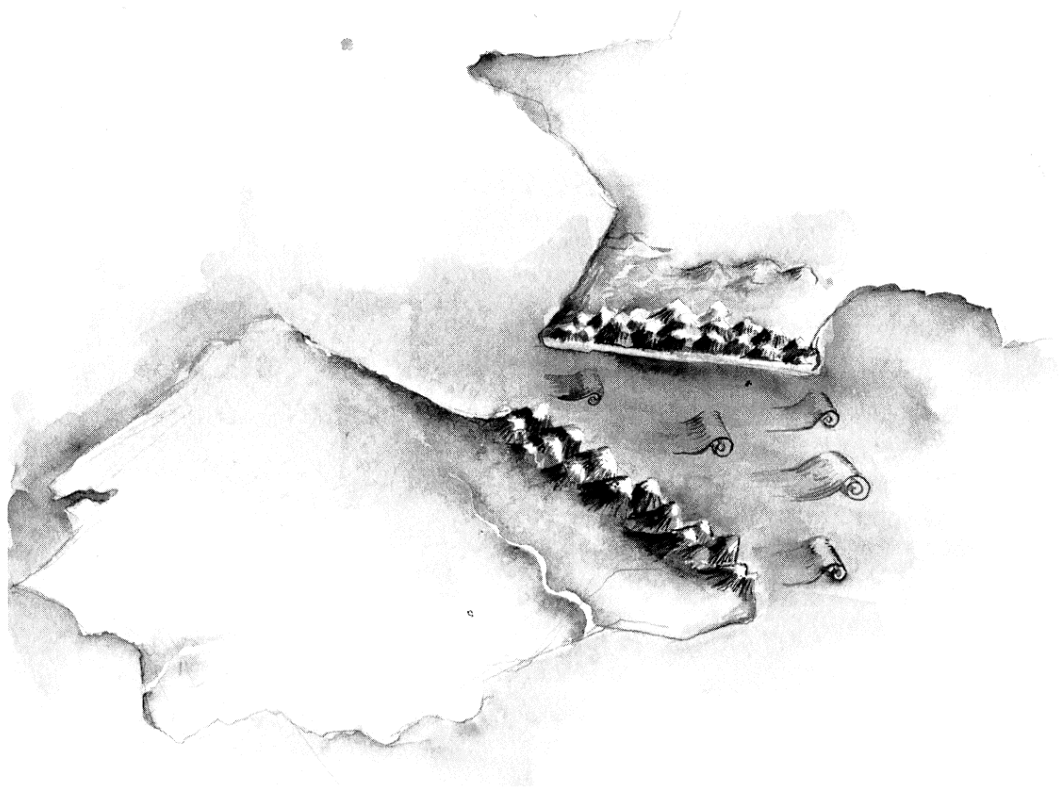


Figura 163. Preiswert, Detalle de la página del catálogo *La voladura del Maine*, 1998.

"El desarrollo de los acontecimientos en Europa ha venido, por otra parte, a remotivar el inicial proyecto Preiswert, pues a medida que éste ha ido tomando cuerpo como propuesta de REINTEGRACION la Unión Europea ha estado modelando de manera paralela lo que está a punto de resultar el espeluznante proceso de unificación monetaria. Preiswert entendía desde un principio que el ACERCAMIENTO A CUBA era simultáneamente un ALEJAMIENTO con respecto a Europa; pero las circunstancias actuales convierten automáticamente la propuesta PREISWERT en una operación de RADICAL DESEURIZACION que solamente habrá de perjudicar los intereses oscuros de unas minorías estadísticamente despreciables".¹⁶

El lenguaje humorístico domina el texto pero el disparate de la reintegración física no es comparable como designación en el discurso al perfectamente posible "acercamiento a Cuba" y consecuente "alejamiento" de Europa en el ámbito diplomático, político y por supuesto sentimental, que es lo que Preiswert propone en el párrafo final, aquí reproducido. Así que hacer de lo real una ficción es un recurso político legítimo pues lo real necesita ser ficcionado (convertido en un pensamiento sensible como es un escrito o una imagen) para poder ser pensado, según sostiene Rancière¹⁷.

Además el impacto social que las ficciones son capaces de generar puede ser rentabilizado a la vez política y artísticamente.

Preiswert intenta demostrar esto desde el contexto artístico mientras que Gavioto, un militante de movimientos políticos de izquierdas, lo intentaba desde el político. En efecto, Gavioto acudió un dos de mayo de finales de los 80 a un mitin-fiesta celebrado en la plaza del mismo nombre de Madrid disfrazado de soldado francés de la época de la invasión napoleónica y los madrileños le insultaron, incluso quisieron pegarle, varios siglos después de que tuviera lugar la ocupación. Este involuntario *performer* manifestó que el medio artístico proporcionaba una excelente oportunidad para comunicar ideas y que las fórmulas políticas no le "llegaban" al ciudadano.

¹⁶ Preiswert, *ibidem*.

¹⁷ Rancière, *La experiencia sensible*, op. cit., p.69

3.3.3 Libres Para Siempre

Libres Para Siempre desarrolla básicamente cinco tácticas propias del receptor impertinente, aquel que produce por inadecuación al mensaje recibido, que es consumido aportando un mundo propio y por tanto de manera creativa. LPS procura entonces: animar la vida del estudio; hacer presentaciones de personajes y situaciones en clave pop; representar figuras y acciones por amortización de formas preexistentes, muchas veces producidas al azar; extraer del acto de exponer un significado y hacer versiones de las propias imágenes en distintos medios expresivos. Un recorrido por la producción del colectivo demuestra su experimentación constante en el terreno de los nuevos medios. Además, sus formas de exponer su obra demuestran su permanente crisis de identidad, un reflejo de ese lugar híbrido, entre el productor y el receptor, que el colectivo ha elegido como propio.

La representación técnica, la figura clave que proporciona el control artístico a LPS, como el paleta o el transeúnte ingenioso lo eran para Estrujenbank y Preiswert, respectivamente, es el patoso creativo, también descrito en este trabajo como receptor impertinente.

a. Experimentación constante de distintos medios expresivos

La mejor manera de demostrar que Libres Para Siempre efectivamente explora más medios expresivos que otros artistas es hacer una crónica comentada de sus exposiciones. La descripción de éstas ofrecerá, entre otras informaciones, un recuento de formas: exposiciones de pintura, instalaciones, *performances*, fotografías, obra múltiple, medios utilizados también por los otros colectivos a examen, no obstante, aparecerán una serie de obras interactivas y que empleaban medios digitales, generalmente mezcladas con otras realizadas con técnicas más convencionales, en un diálogo significativo para entender el proceso de trabajo de este grupo.

Esta crónica resulta además práctica porque LPS es el grupo más prolífico y que más duró de los estudiados,¹ de manera que una lista ordenada de títulos hará luego más manejable su asociación con tácticas formativas concretas.

Para finalizar, esta chocante proliferación de medios, indica una voluntad de permanecer siempre en un estado *amateur*, el grupo parece no querer especializarse o profesionalizarse demasiado en el uso de ninguna. En este sentido, el resto de los grupos, sí conceden a alguna técnica la preponderancia. Por ejemplo, Estrujenbank mezcla fotografía costumbrista y pintura para introducir en el ámbito de esta última una naturalidad alejada del vanguardismo, luego la pintura es su medio de referencia. Igualmente Preiswert y Empresa se especializan en los medios del no-arte, plantillas y fotocopias, respectivamente, y hacen del arte múltiple y público su medio estrella. LPS, por el contrario, no encuentra ninguna mezcla de formas ejemplar y se mantiene abierto a nuevas combinaciones, un proceder que le acerca a la situación creativa del patoso consumidor, su ideal creativo. Producir en estas condiciones, adoptando voluntariamente el papel de productor aficionado y receptor experto, fomentará una

¹ Preiswert también desarrolló su carrera en común durante toda la década, pero tiene menos obra. De igual modo, Estrujenbank y Empresa produjeron bastante pero en el 95 y 94, respectivamente, ya no estaban activos.

serie de tácticas colectivas, entre las que la especialización técnica no resulta, ni mucho menos, tan relevante como para un productor puro.

Proyecto Libres para siempre. Callos de la casa. Estrujenbank, 1990

La primera exposición de Libres Para Siempre en Madrid fue una colectiva titulada *Callos de la Casa* que sirvió para inaugurar la sala Estrujenbank. La galería ocupaba una gran parte del estudio que compartían el grupo Estrujenbank y el artista Gonzalo Cao. Además de Libres Para Siempre exponían: el grupo Empresa, Carmelo Juanis, Mariano Blázquez y el propio Gonzalo Cao (fig. 8, p. 87).

Libres Para Siempre tapizó un tabique casi cuadrado (de unos cuatro metros de largo por algo menos de alto con 69 lienzos de 60 x 50 cm.

Además ideó un mecanismo de venta y exhibición de los cuadros que era técnicamente una "obra conceptual para vender pintura" (fig. 164). Esta táctica de hacer de las exposiciones un espectáculo se convirtió en una constante en la carrera del grupo y puede ser vista como una marca de la casa.

También se estableció aquí el planteamiento del término "grupo anónimo" que fue desarrollándose a lo largo de las siguientes muestras, en cada una de las cuales Libres Para Siempre buscaba una identidad diferente que daba nombre a la pieza exhibida. *Artistas todos, Amigas para siempre, Parece todo muy amistoso, ¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?, La Rubia* son nombres de un largo inventario de autores de exposiciones que duró hasta 1997, año en que el grupo abandonó la fórmula de identificarse por el nombre de la muestra y adoptó el primero de su carrera, es decir: Libres Para Siempre. Cada uno de estos nombres buscaba una "personalidad" para el productor y ofrecía pistas sobre el ambiente que se intentaba recrear y que haría más fácil la recepción de la obra.

De menor importancia, pero también característico del grupo y de la época, es la tradición de hacer de cada inauguración una fiesta lo más colorista posible. Los miembros del grupo solían aparecer vestidos de fiesta, casi disfrazados, y de la mano de un montón de amigos que, con el tiempo, llegaron a ser *fans*, compradores y en bastantes ocasiones colaboradores. Se trataba de luchar contra la mediocridad del hecho de inaugurar una exposición para convertirlo en un rito con cierto significado. Esta práctica, por ejemplo, inspiró uno de los *happenings* que el grupo hizo en ARCO 92, cuando estaba exponiendo en la galería Buades. En efecto, sus miembros consiguieron colarse en la feria simplemente por ir muy arreglados y pisando fuerte. Las cámaras de los periodistas emperezaron a lanzar sus *flashes* y se encendieron varias antorchas para video. Entonces los encargados de seguridad dejaron pasar, sin pases, a unos desconocidos famosos.

Precisamente en aquella edición de ARCO un miembro del grupo Empresa, al ser preguntado por el realizador Santiago Torres, autor del vídeo donde se veía a los miembros de Libres Para Siempre, que entonces se llamaban *Agradezco esta oportunidad*, entrando en la feria irónicamente como estrellas, opinaría que el anonimato de un grupo de gente muy conocida, como era LPS, no le parecía una opción interesante; prefería la política de ponerse un nombre bueno y luchar porque sonara. Por su parte, y en la misma línea, Juan Ugalde responde que Libres Para Siempre adoptaba una sorprendente manera de ir contra el individualismo que reinaba en el mercado del



Figura 164. LPS, *Polaroids* de algunos de los compradores de la pieza *Proyecto Libres Para Siempre*, 1990.

“El comprador pagaba el cuadro en el acto, se hacía una polaroid con él que quedaba en la sala en lugar del cuadro”.

Ver fig. 23, p.118

La imagen superior derecha y la inferior izquierda muestran los cuadros *Enormemente* y *Bandera China* respectivamente. Ambos influirán en el autorretrato de los miembros de LPS, *Autorretrato chino* (fig. 116, p. 284).

De *Enormemente*, toma *Autorretrato chino* la cascada del fondo y de *Bandera China*, los colores y el hecho de autorretratarse orientales.

arte, sobre todo teniendo en cuenta que eran artistas jóvenes, los más preocupados porque su nombre sonase. Mientras que Herminio Molero exponía que encontraba muy dadaísta eso de cambiar de nombre en cada exposición para no estar sujeto al deterioro que produce el pasar de moda.

La cuestión se cierra con la afirmación de un miembro de Libres Para Siempre que opina que anonimato significa: lo importante es la obra. Y en su primera exposición la obra son cuadros.²

Sin embargo, LPS parece ir en contra del postulado cuando insiste en el componente conceptual del *Proyecto Libres para siempre*. La paradoja se resuelve en cierta medida si pensamos que el conceptual era un movimiento que realmente gustaba a LPS.

En el escrito que acompaña al *Proyecto Libres para siempre* se defiende el componente no pictural de la muestra.

-Uno, porque los cuadros forman una instalación.

Cubren totalmente la pared y están pegados unos a otros para formar un mosaico que pretende ser un escaparate abigarrado:

"(...) Los cuadros así colocados dan una impresión agobiante de generosidad abrumadora (no de barroquismo) y permiten además una mayor participación dada su diversidad".³

El grupo encuentra en el hecho de abarrotar una forma de hacer figura mediante el montaje frente al espacio que rodea a la zona así instalada, lo cual es una técnica escultórica que añade un significado a los cuadros vistos como unidades independientes.

- Dos, por dar a la exposición una acabado final que indica que responde a un método colectivo de trabajo.

Por eso a la instalación *all over*, se le añade la admisión de colaboraciones de amigos, pintores *amateurs* que cuelgan sus creaciones camufladas entre las de LPS y se parodian los estilos de los miembros del colectivo. Ambos son medios para mostrar variedad y confundir. Rasgos indicadores de que existe una pluralidad de autores.

-Tres, por procurar hacer desaparecer la distinción comprador-espectador mediante el bajo coste de los cuadros.

Se imita la crítica que el arte conceptual hace del mercado del arte cuando fomenta la venta de documentos o de restos de una acción artística radical que no se puede mercar.

"Los cuadros de este proyecto cuestan cinco mil pesetas y se venden de la siguiente manera:

El comprador elige un cuadro, paga sus cinco mil pesetas en el momento y se lo lleva. Antes se hace una fotografía polaroid que quedará en la galería en lugar del cuadro.

Con esta pieza hemos dado importancia en una obra conceptual al objeto.

El Conceptual nos persigue pero nosotros somos más rápidos".

²Santiago Torres, *Libres para Siempre*, documental inédito que cubre la trayectoria de Libres Para Siempre hasta el año 92.

³ Libres Para Siempre, *Proyecto libres para siempre*, op. cit

Esto convierte al comprador en protagonista por encima de los propios objetos, por eso las fotografías, los documentos, quedan "en lugar de" el objeto.

El comprador cobra importancia porque al "comprar un cuadro está modificando lo que el espectador va a poder ver, ya que le priva de la posibilidad de disfrutar del cuadro que él ha elegido. Además interfiere en el aspecto total de la obra".

(...) Está firmando el cuadro en lugar del artista. Y "convirtiéndose él mismo en parte de la obra".

"Al llevarse el cuadro, éste sale del lugar tradicional, la pared, y pasa a formar parte del espacio de la galería. (Véase el abstracto con patas).⁴

-Cuatro, por convertir la transacción comercial en un rito.

Por ejemplo, al lado del panel se encuentra una escalera para subirse a por los cuadros situados más alto de manera que los indecisos pueden ver cómo el miembro de turno del equipo trepa y descuelga el cuadro (que tal vez sea su favorito) en cuyo lugar queda la cara de su flamante comprador. Como dice un miembro del grupo en el mencionado vídeo, todo esto sirve para que se vea circular el dinero y el intercambio por la mercancía. Además se desvela la identidad de los compradores, dato que generalmente permanece oculto al público.

Así que, la apuesta por la instalación efectista, por admitir colaboradores, por hacer teatro y por mostrar los entresijos del mercado, el componente conceptual del proyecto en definitiva, es pues una extraña manera de hacer ver "que lo importante son los cuadros."

El mecanismo parece ideado más bien para mostrar las diferencias de gusto y de fisionomías del público, lo que es un reflejo de la variedad de manos creadoras que intervienen en la producción de los cuadros y señala esa vocación de LPS de confundirse con el receptor.

Dejando aparte el componente conceptual del proyecto, en *Callos de la casa* se vieron cuadros que fueron producidos por un improvisado método colectivo que daría como resultado además de éstos una buena cantidad de técnicas comunitarias de creación.

El método era casi tan ecológico como el de Preiswert pues forzaba a todos sus miembros a trabajar como *bricoleurs*, es decir, con lo que tuvieran entre manos. Y lo primero que tuvieron fue a sí mismos y sus distintos talentos y personalidades. De manera que crearon distintas técnicas de aprovechamiento: pintar imitando unos los estilos de los otros, utilizar la mano de otro para que representara la idea de uno, hacer correr los cuadros entre todos, dárselos a amigos y luego decir que lo había hecho uno, plantear cuestiones conflictivas verbalmente (absurdas, obscenas, difíciles de entender) y designar a un compañero para que pintase algo que resolviera el enigma, representar literalmente adivinanzas o chistes que se hacían en el estudio y que reflejaban la vida del mismo, también se rentabilizaban los juegos de palabras, *lapsus* y las imágenes encontradas. Jugaban a engañarse, a sorprenderse, a ponerse a prueba técnica y discursivamente, a dar salida a sus distintos estilos de pensamiento y de ejecución, para "ver", para verse representados por los otros.

⁴ Un cuadro de la exposición lleva ese título y muestra un cúmulo de formas geométricas y líricas de las que salen unas piernas. Existe otra versión posterior de este cuadro en la que "los abstractos" participan en una carrera. Uno se parece a un Mondrian, otro es cubista. Hay un pequeño Pollock, un Miró y un Dan Flavin, entre otros.

A veces, lo que se podía ver no tenía gracia, era sólo una broma privada fruto de la rigidez del procedimiento ideado en cada ocasión, pero sirvió para configurar poco a poco un método de trabajo que permitiera acoger la variedad de talentos de los siete miembros para más adelante colaborar con otros artistas e idealmente con un público anónimo.

Así en esta exposición concreta Beatriz Alegre aporta su técnica de pintar mediante capas livianas sobre cualquier fondo, que prefiere alguien le tenga listo previamente. Tiene la obsesión por los soportes, gusta de los buenos bastidores y colecciona recetas de preparaciones. También le atraen los misterios que emanan del arte antiguo y por eso se interesa por el arte gótico porque las claves de interpretación, salvo para las personas muy cultas, se han perdido y todo lo que se representa parece sumamente caprichoso.

A Miguel Ángel Martín por el contrario sólo le gusta el arte contemporáneo y cuanto más actual mejor. Quiere que los cuadros aborden temas cotidianos que reflejen lo que pasa en la calle, entre los modernos. Es capaz de pintar cientos de fondos de una sentada y ha inventado muchos trucos para ello entre los que destaca el uso de cintas protectoras, de trapos frotadores y de botes de *ketchup* que rellena de un color suficientemente denso como para hacer churretes controlables. Le interesa también el *dripping* y los campos de color degradado, que curiosamente suele poner en primer plano. Le gusta tanto la pintura como medio que es partidario de copiar las imágenes que le gustan, por ejemplo, postales o cuadros de otros artistas. Incluso los collages prefiere copiarlos. La primera exposición de Libres Para Siempre se monta en su estudio de la calle San Bernardo. Es un torreón que da a la gran Vía y que es un lugar incómodo (no hay agua) y pequeño pero precioso y muy bien situado. La costumbre de recibir visitas en el estudio y de hacer fiestas en él es herencia de la relación que Miguel mantiene con el lugar de trabajo.

Ana Parga es ordenada y durante muchos años llevó la contabilidad y la documentación del grupo. En esta primera exposición por ejemplo, hizo diapositivas de todos los cuadros. Ana es la mayor de ocho hermanos y además de haber conseguido que todos acudieran a las exposiciones del grupo tiene tendencia a hacerles participar. Suya es la idea, por ejemplo, de dar unos lienzos a amigos y parientes para que pinten en ellos. En cuanto a su "mano", tiene una obsesión oculta que es la de sufrir por no poder pintar los detalles rápidamente. Por eso trabaja con pinceles grandes. No le importa preparar durante horas un entramado de cinta si luego puede hacer correr los pinceles con ligereza. Cuando no prepara el escenario antes de pintar la pincelada le sale sobredimensionada, con un gesto muy peculiar.

Álvaro Monge sin embargo es experto en ocultar la pincelada. Es un excelente dibujante y muchas veces se pone al servicio de los demás para llevar a cabo las imágenes que requieren virtuosismo de ilustrador. Es, por ejemplo, el encargado de copiar las imágenes que le gustan a Miguel. Álvaro dibújame un perro, haz unas vacas pastando en la selva, cómo pintarías tú este chiste tan gracioso, son requerimientos habituales.

Igualmente Almudena Baeza se ofrece como mano versátil para resolver momentos espinosos y trasladar los dibujos de Álvaro al terreno de la pintura, por ejemplo. Esa capacidad le llevó a proponer en esta exposición pintar cuadros del estilo de los demás miembros del grupo. En este proyecto en concreto hay dos homenajes, uno a Monge y

otro a Alegre. Dada su seguridad, es el miembro de Libres Para Siempre que más se entromete en cuadros de otros y no sólo físicamente sino que también hace muchos encargos que le permiten aprovechar las virtudes y los defectos de los estilos de los demás. Variantes de esta actividad verbal de describir cuadros, son sus intentos de pintar palabras y de titularlos siempre. También se ocupa de escribir los *dossier* y notas de prensa.

Maria Luz Ruiz, igual que Ana, tiene un estilo antiacadémico, torpón y colorista que es fuente de continua fascinación para todos. Además le gusta que le encarguen cuadros. Tiene un fichero personal de materiales de lo mas *kitsch* que, no obstante, utiliza con moderación.

Alberto Cortés es un maestro de la limpieza, del pop plano, de la figura. Como Beatriz, no destaca por pintar fondos, pero es muy cuidadoso con los materiales y valora mucho el confort que estos proporcionan. Si Beatriz tiende hacia los materiales tradicionales, Alberto prefiere investigar las propiedades de los nuevos.

Aunque en esta exposición Libres Para Siempre trabaja en un medio lento como es la pintura y dado a la presentación más o menos mimética de motivos pop, como la Blancanieves de Walt Disney o el Koji Kabuto del manga,⁵ también aparecen personajes y técnicas que hemos llamado de representación, es decir, procedimientos más pictóricos que incluyen el azar del turno y el garabato automático y que han dado personajes inventados como la irreconocible mujer de espaldas de "Estas mujeres siempre metiendo la pata" o el monigote gestual que choca contra un corazón de "Mi corazón late como una lata de tomate" y otros.

Obra gráfica para Supermecat (1990)

En la siguiente exposición del equipo la técnica principal fue la representación mediante una exploración exhaustiva de procedimientos automáticos.

Supermecat, también conocido como el supermercado del arte, era una fórmula comercial que consistía en que los artistas participantes hacían dibujos o cuadros en tres formatos propuestos que costaban una cantidad fija. Las obras se colocaban en unas bolsas de plástico, había carritos de la compra y se vendían como en un supermercado. Libres Para Siempre colaboró con la edición que American Prints hizo en 1990 para Madrid y Barcelona.

Para ello el grupo compró cartón que cortó según los tres formatos ofrecidos. Preparó grandes mesas y compró pinceles pequeños y colores nuevos. Luego reunió material que había encontrado en el nuevo estudio, un piso que había pertenecido a una persona mayor. Había unos rollos de papel pintado de estampados del gusto setentón y algunas ampliaciones de fotografías antiguas en blanco y negro. El papel pintado fue cortado según los tamaños requeridos y el grupo se dispuso a pasar una noche de trabajo ininterrumpido donde la consigna era pintar mucho para en días sucesivos retocar y acabar lo allí iniciado. A este mecanismo productivo LPS lo llamó maratón.

⁵ *El terror la maldad Koji puede controlar* es un cuadro donde se ve al personaje manga Koji Kabuto que es el conductor de Mazinguer Z el robot más popular de los dibujos animados de los 70. Aparecerá en un mundo virtual y una lona expuestos en *No hay nadie*, Art Futura, Madrid, 1997.

En esa noche se probaron técnicas como: el cadáver exquisito (seguimiento de lo pintado por el otro ya fuera en contra o a favor) (fig. 165), o la formulación verbal de series (como la dedicada a los horóscopos o *Belleza y azar*) (figs. 166-67). También se obtuvieron figuras ocultas tras los arabescos del papel pintado que eran sacadas a la luz con un mínimo de intervención (fig. 168) y se manipularon las fotografías encontradas (fig. 169).

Todas tácticas para representar manteniendo el juicio suspendido, al revés que el artista individual que de estos juicios hace estilo.

En los días sucesivos las series planteadas en el maratón fueron completadas literalmente.

Por ejemplo, se pintaron los elementos que simbolizaban el azar (naipes, dados, un trébol de cuatro hojas...) y se añadió un tercer elemento a la serie: unos bocadillos que simulaban que las flores (retratos de la belleza) contaban chistes.

O los *collages*, que se habían hecho a partir de las fotos encontradas, se fijaron sobre soportes que se adaptaban al formato estándar.

También se retocaron los trabajos sobre papel pintado lo que resultó ser una inspiración que, años después, se concretaría sobre lonas estampadas y sombrillas (ver fig. 111-12 y 114, p. 278 y 280).

Artistas todos (1991)

En la siguiente exposición pictórica para la galería Fúcares en Almagro aparecerían algunas de las imágenes del arsenal que se formó con la participación del colectivo en Supermercado y se sentaría así uno de las tácticas características de Libres Para Siempre: la versión de la propia obra.

Además, como en *Callos de la Casa*, Libres Para Siempre concibió un mecanismo de exhibición y venta participativo que además respondía a un principio constructivo colectivo ensayado en sus dos trabajos anteriores.

En efecto, Libres Para Siempre se había dado cuenta de que para concluir un cuadro se necesitaban al menos tres elementos. Uno, más o menos discursivo, otro, que aportara cierta innovación formal y un tercero, más sutil que funcionaba como intuición respetada.

Por ejemplo, en la serie *Belleza y Azar* la intuición correspondía al elemento que simbolizaba el azar. Un trébol de cuatro hojas, una bola con un número, un naipe francés... eran iconos que aparecían en la formulación lingüística del producto: Belleza y Azar, pero que no respondían a ninguna lógica asociativa convencional con el concepto de belleza. La innovación formal, la parte bonita y gestual se materializaban en la representación de unas flores que simbolizaban la Belleza del título. Y por último, los ojos y la boquita de las flores y unos globos de cómic con el principio de chistes sobre españoles escritos dentro añadían el elemento discursivo a la representación, es decir, la referencia a una realidad más que figural, verbal y social.

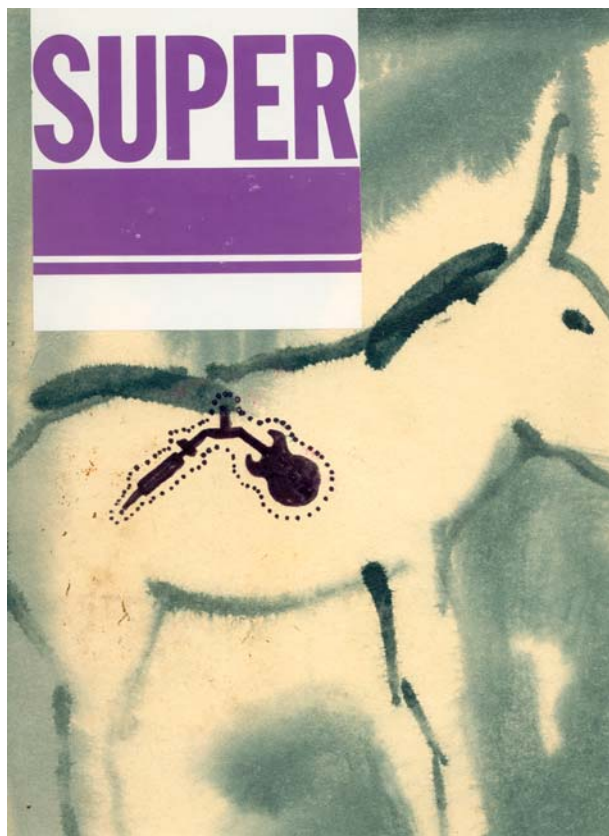


Figura 165. LPS, Sin título, 1991. Técnica mixta sobre cartón, 50 x 35 cm.



Figura 166. LPS, Sin título, 1991. Técnica mixta sobre cartón, 25 x 17,5 cm.



Figura 167. LPS, *Belleza y Azar*, 1990. Acrílico sobre cartón, 50 x 35cm.



Figura 168. LPS, Sin título, 1991. Técnica mixta sobre recorte de papel pintado, 17,5 x 25 cm.



Figura 169. LPS, Sin título, 1991. Técnica mixta sobre cartón, 50 x 35 cm.

En *Artistas Todos*, la idea era hacer un tríptico formado por la suma de cada uno de estos elementos por separado. Es decir, si la serie Belleza y Azar hubiera sido adaptada a Almagro hubiera contado con un lienzo que contuviera un chiste, otro que mostrara una flor con ojos y boca y un tercero que presentase un naípe, por ejemplo.

En la exposición a examen, el espectador debía elegir tres cuadros para formar una unidad con pleno sentido. Para que el público combinase efectivamente los lienzos y no se encaprichase sólo de uno, o de dos, el equipo concibió la forma de un círculo dividido en tres sectores que como tres porciones de queso constituían la obra entera. (fig. 170)

De cada clase de sectores había diez unidades: una clase se correspondía con la parte alta que miraba a la derecha, otra, miraba a la izquierda y una tercera servía para cerrar el círculo por abajo. Se podían formar diez círculos completos y había mil posibilidades. La fórmula era la de la variación sin repetición: no se podía incluir un mismo cuadro dos veces en el mismo círculo. El grupo explicaba que la acción de formar un cuadro era como elegir un menú con diez primeros, diez segundos y diez postres.

Libres Para Siempre nunca explicó su teoría de los tres elementos de un cuadro, que en el fondo es el sustento teórico de la exposición de Almagro. Lo más cerca que estuvo de formularla fue a través del mecanismo de los sectores separados.

De todas formas, la suposición de que establecer conexiones tan rocambolescas como: juntar un cupido bien dotado —intuición respetada—, con un exprimidor agresivamente multicolor —experimento formal— y con el logotipo intervenido del BBV, para que diga: vondad, velleza y berdad —elemento discursivo—, por ejemplo, pudieran ser decodificadas con ayuda de una teoría como la de los tres elementos es más cercana a la verdad que esa que dicta que la operación se realiza solamente por el estudio de la personalidad del creador (fig. 171).

Parece todo muy amistoso. Valgamedios, 1991

En su siguiente muestra celebrada en la galería de Tomás Ruiz-Rivas, Valgamedios, el público volvía a participar. Esta vez, más que a su gusto o a su bolsillo, se apelaba a su capacidad crítica y por eso se animó a un grupo de amigos a que escribieran sobre pintura. Finalmente, se editó un catálogo que contenía las opiniones de éstos sobre los tres grandes cuadros que el colectivo estaba preparando para la muestra.

Cada uno de ellos se colgó en una sala diferente. Todas eran abovedadas y recogidas como capillitas. La iluminación se dirigía al cuadro que, como un retablo, presidía la sala ocupada por sillas dirigidas hacia él. Había también una mesita baja donde se colocaban los catálogos para que el interesado pudiera leer lo que unos críticos desconocidos habían escrito a propósito de los mismos.

Materialmente estos cuadros rompían con la tradición productiva de Libres Para Siempre pues eran muy grandes, pocos (sólo tres) y ambiciosos (justificaban once textos dedicados en exclusiva a sus exégesis).



Figura 170. LPS, tres sectores circulares que sugieren la formación de un círculo, 1991.
Acrílico sobre lienzo, 120 cm. de diámetro.



Figura 171. LPS, tres sectores circulares que sugieren la formación de un círculo, 1991.
 Acrílico sobre lienzo, 120 cm. de diámetro.

Eran cuadros de género. Había: una naturaleza muerta, una figura y un paisaje. El primero, *Pienso en el sol cuando estoy al sol y en la sombra cuando estoy a la sombra*, representaba una máquina de hacer pompas de jabón contra un fondo mitad blanco y mitad negro cruzado por unas líneas grises de velocidad (ver fig. 125, p.297). La figura era *Dalí disfrazado de Fofó* (ver fig. 118, p.288) y el paisaje, una versión de un cuadro de Van Eyck dado la vuelta (fig. 172).

Realizando este último cuadro Libres Para Siempre sufrió una crisis creativa que le impedía encontrar la manera de acabarlo. Tampoco había tiempo para empezar otro. Así que hubo una reunión de emergencia y se decidió emplear una táctica ya ensayada en el *Proyecto libres para siempre*: entregar el cuadro a otro artista para que lo acabara. La persona elegida fue Gonzalo Cao. Este aceptó el encargo e hizo un marco rojo de formica y colocó un cuadro negro en el centro del lienzo.

Con el tiempo, esta técnica de confiar en el azar de la colaboración, que se tradujo en el gusto por jugar a componer cadáveres exquisitos con profesionales, eclosionaría en el proyecto *Justos por pecadores. Cubismo terminal*, donde tres artistas y dos grupos harían, junto a LPS, un uso exhaustivo de este peculiar procedimiento de representación colectiva, animados precisamente por el grupo que nos ocupa.

¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?. Estrujenbank.1991

Los cuadros concebidos para la muestra titulada *¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?*, (expuestos en la galería Estrujenbank), se pintaron al mismo tiempo que los de *Parece todo muy amistoso*. La exposición tenía como tema la discoteca y se presentaban cinco cuadros de 195 x 130 cm.

Al referirse a un tema como era la discoteca estos lienzos se podría decir que respondían a un imperativo constructivo diferente del seguido en *Parece todo muy amistoso*, porque respondían a un tema, tan de actualidad, tan frívolo y costumbrista como la noche madrileña (protagonista en el arte de los 80 y muy popular entre los fotógrafos de los 90).

Se podría hacer notar que la técnica de montar exposiciones temáticas es una forma de presentación colectiva propia de los grupos que venimos estudiando, que no son amigos del formato serie, pero sí de hacer grupos de cuadros según fórmulas fijas. Y el tema significativo es una de estas fórmulas. Tal tarea conlleva procedimientos que se desarrollan muy bien en colectividad como acopio, de información, material gráfico, habilidades particulares para la mimesis, referencias discursivas... y por eso es lógico que la exposición temática aparezca periódicamente.

Los temas abordados por LPS son un tanto transgresores, y reflejan una cruzada muy de los grupos madrileños de los 90 contra el esnobismo y la pedantería del arte oficial. Así *¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?* (1991) trata de la discoteca; *Autorretrato PSOE* (1991), del partido político; *El fútbol es así* o *The bald is rond* (1991) del fútbol; *Técnicas de lectura rápida* (1994) se refiere al mundo árabe, o *Pasen y Vean* (1999) a las ferias populares españolas.

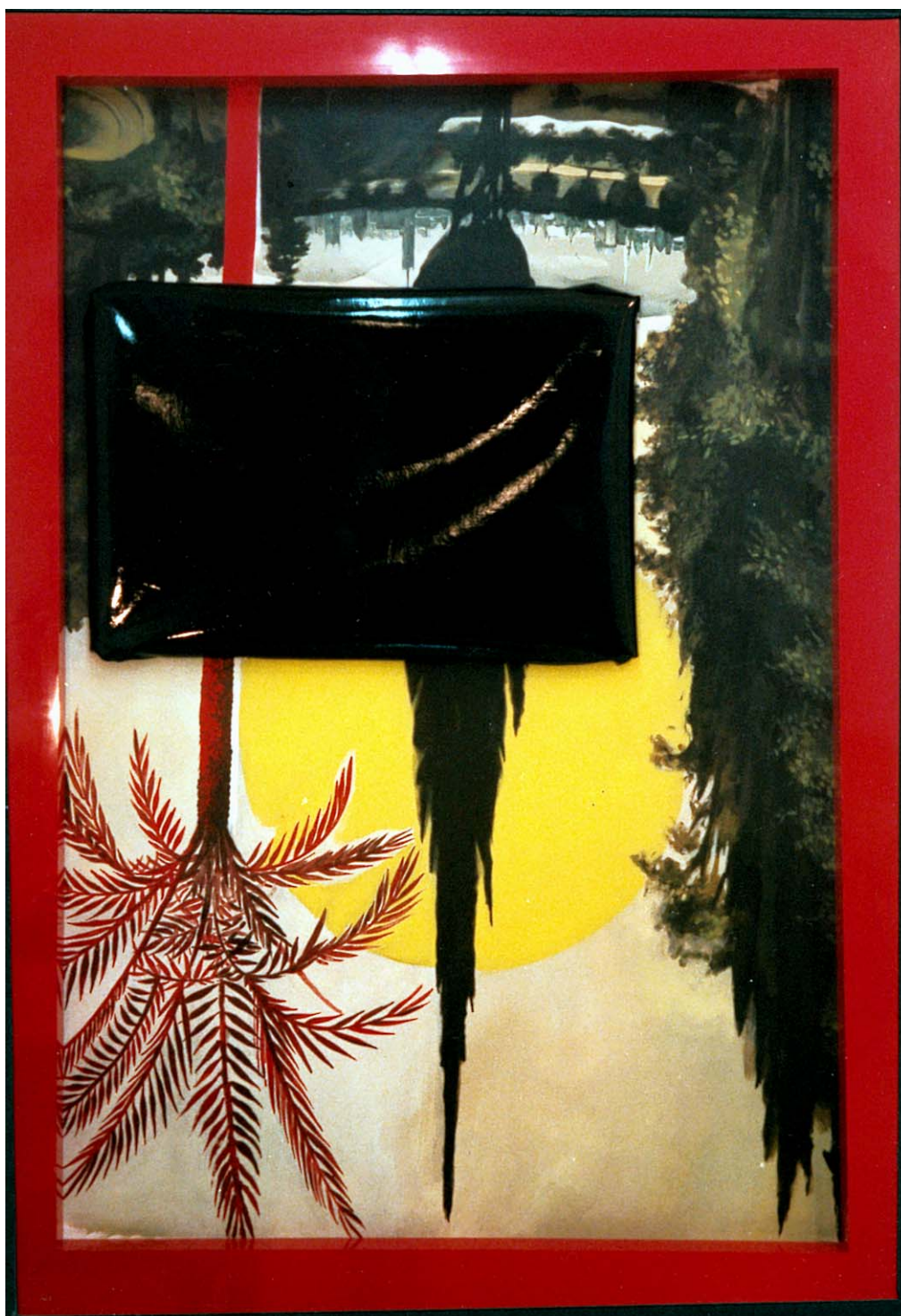


Figura 172. Parece todo muy amistoso, Sin título, 1991. Acrílico sobre lienzo con cuadro al óleo negro y marco de formica rojo, 200 x 145 cm.

Aunque los cuadros grandes de *Parece todo muy amistoso* respondían a la consigna de hacer los mejores cuadros posibles para una fecha y un lugar determinado y tal vez por eso se ciñeran al recurso estilístico de los géneros: paisaje, bodegón y figura, en *¿Dónde está mi ropa?*... también había curiosamente: un retrato de un objeto, como la pantalla del videojuego del *Tetris* (fig. 173); una figura de carácter dual, tipo Dalí-Fofó pues la actriz de musical, Esther Williams, nada sobre la famosa instantánea que muestra a la expedición de Sir Walter Scott antes de morir en su intento de coronar la Antártida, empresa que lograría el sueco Amundsen (ver fig.13, p.98), y un paisaje que representaba una autopista con un cielo romántico sobre el que sobrevolaban unos espectros en forma de globos rojos, algunos con forma *Mickey Mouse*, con una calavera tatuada (fig. 174). Un cuadro que coincidía con su homónimo de Valgamedios en el guiño a la historia de la pintura (si aquel versionaba un Van Eyck, éste se refería al romántico C. D. Friedrich). Ambos cuadros además tenían una muy singular y similar paleta cromática que podríamos calificar de siniestra, compuesta de negros y rojos brillantes.

Finalmente la fórmula de la exposición temática queda metafóricamente explicada en este retrato doble de Esther William y Scott pues se trata de una descripción de un acto frívolo y otro heroico que es reflejo de un arte serio, como la pintura, aplicado a un tema bajo, como es la discoteca o el musical.

Es una imagen que puede ser vista como expresión de la complejidad que rodea al acto pictórico colectivo, que es a la vez fácil y difícil. En el sentido de que hace más livianas algunas tareas, por ejemplo, diluye la responsabilidad que a veces atenaza al creador individual y por tanto alivia el sentimiento de soledad,⁶ pero que también incluye una laboriosa investigación sobre el método de creación que deja a los miembros del equipo siempre en el solitario lugar del pionero.

Traduce además a la perfección esa perplejidad que acompaña al personaje del consumidor-creador de los 90. Un tipo supuestamente capaz de amortizar géneros audiovisuales tan dispares como el musical y el reportaje cultural.

Personaje real, al que el colectivo apela con complicidades como la de este tema discotequero, y que también alienta el mecanismo colectivo de sentirse espectador que el grupo busca desde el momento en que renuncia a mostrar la cultura especializada de que dispone y que lo arroparía como profesional. Prefiere colocarse en el lugar crítico del transeúnte, del joven de su tiempo, y describir la noche madrileña. Un asunto que despierta pasiones populares, es sencillo (como los problemas que describen los músicos pop en sus canciones) y expresa la desconfianza en las metáforas que los artistas pop (plásticos) consideran procedimientos de la alta cultura. De todas maneras ahí queda la gesta trágica de Scott como contrapunto a la frivolidad del baile acuático de Esther Williams.

PSOE (Estrujenbank, 1991) y Cambio de sentido (Cinco Casas, 1991)

⁶ "(...)los artistas que pintamos en grupo anónimamente, cuando surge la pregunta, que todo artista se hace: ¿cómo vamos a poder ser críticos y hacer el mejor arte de nuestro tiempo? no sentimos el abrumador peso de la responsabilidad del artista individual que debe, él solo, hacer una obra que se enfrente a la historia del arte. Nosotros, ante el reto de añadir otra al gran edificio del arte (...) no nos preocupa (...) si nuestra intervención será o no superflua". LPS, *Trabajo anónimo y de grupo*, op. cit.

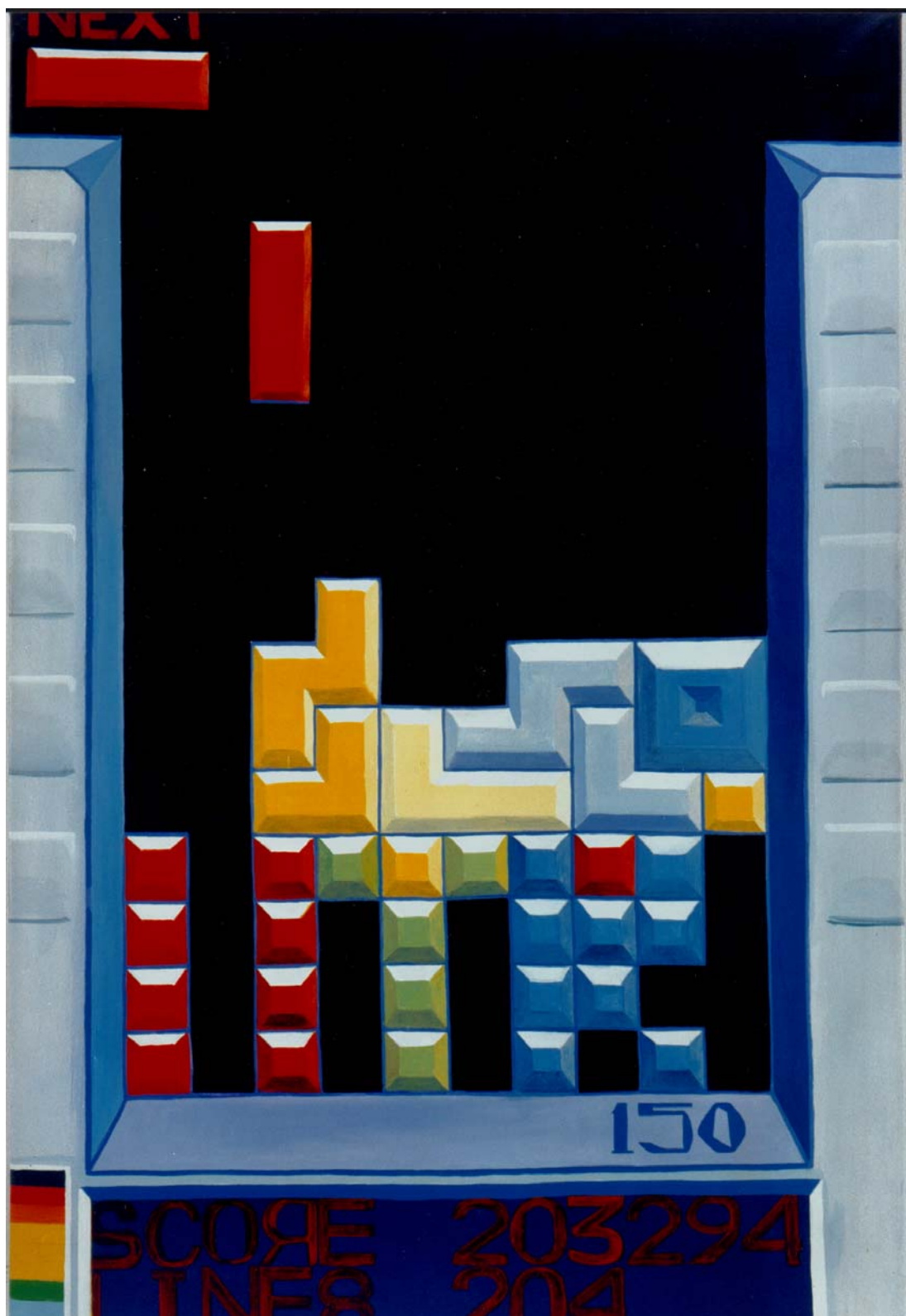


Figura 173. ¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?, Sin título, 1991. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.



Figura 174. ¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?, Sin título, 1991. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.

Este papel dual creador-espectador, que marca al equipo y al consumidor moderno, es el motivo de las dos exposiciones siguientes del colectivo, a las que concurre con un mismo cuadro, un autorretrato (fig. 175).

Exageradamente sonrientes, electoralistas, con un arcoiris detrás que es símbolo de la pintura y de una promesa divina aparecen los siete miembros de LPS en la muestra titulada PSOE.

Libres Para Siempre, como ya dijimos, no tiene nada que agradecer al PSOE como gestor cultural pues no ha participado nunca en ninguna muestra subvencionada pero reconoce que su carrera se ha desarrollado bajo el mandato de un gobierno socialista. ¿Es esto determinante en la clase de arte que hace el equipo? No conscientemente, pero sin duda influye en la apreciación de su pintura. En los ochenta estaba de moda pintar en Madrid. Los pintores salían en las películas y muchos jóvenes querían estudiar Bellas Artes. Se crearon muchos centros culturales. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía empezó a traer pintura norteamericana. Y el mercado marchaba bien. Este exagerado optimismo se refleja en el aspecto triunfal del cuadro. En realidad, no había motivos reales para tanta alegría, como demostró la crisis del sector después del 92, pero es un hecho que en el 91 todavía se sentía euforia.

El mismo cuadro viajó el mismo año al pueblo de Cinco Casas donde esta apoteosis urbana y pop, aún quedaba más estridente. La muestra fue censurada y toda la distancia entre las fantasías culturales de la era del *hype* y la realidad se hizo patente dolorosamente. El arte colectivo, el arte de acercamiento al público, de renuncia a los *tics* del mercado profesional había igualmente fracasado en su intento de afectar al hombre corriente.

Agradezco esta oportunidad. ARCO 92

Aún así, en su siguiente participación en una colectiva de pocos días y mucho público, como era la muestra de ARCO 92, el grupo, que en esta ocasión se llama *Agradezco esta oportunidad*, sigue insistiendo en la necesidad de acercamiento a la versátil creatividad popular.

Por eso pinta un enorme foco de discoteca como aquellos de *¿Donde está mi ropa?...* (fig. 176) y una flor contando un chiste. Compone con teselas de cuarto de baño el chiste: *To be is to do, to do is to be, do be, do be do*. Copia una lámpara de lágrimas de un bar madrileño. Insulta a Francia de manera chabacana de suerte que pinta el mapa de Europa en estilo puntillista (es decir anacrónicamente naturalista) donde el país galo se encuentra repartido entre Inglaterra, España, Alemania e Italia (fig. 178). Y por último se representa como niñas boxeando, compitiendo en un mundo de fantasía y realidad como es el del arte y, más concretamente, el del mercado del arte que tiene su expresión en la fórmula de la feria anual de arte que le acoge (ver fig. 78, p.220).

Temas populares y catálogo exhaustivo de soluciones para el problema pictórico que Libres Para Siempre consideraba crucial en aquel momento: la creación en equipo de un concepto de composición que juega al intercambio libre de funciones formales y discursivas de fondo y figura.

Aparecen figuras que, como los focos, tienen vocación de fondo. Tintas planas, como la del cuadro de la lámpara, que avanzan y se comen al dibujo más detallista, en una



Figura 175. LPS, *Autorretrato PSOE*, 1991. Acrílico sobre lienzo, 120 x 350 cm.



Figura 176. Agradezco esta oportunidad, 1992

Dobedo, Teselas sobre DM, 160 x 160 cm.

Foco de discoteca, Acrílico sobre lienzo, 160 x 160cm.

Díptico mostrado en Arco 92 al que se hace referencia en el epígrafe 3.2.2 *LPS adopta los puntos de vista infantil y adolescente en clave positiva*, p. 234



Figura 177. Agradezco esta oportunidad. Sin título, 1992. Acrílico sobre lienzo, 160 x 160 cm.



Figura 178. Agradezco esta oportunidad, *Insulto a Francia*, 1992. Acrílico sobre lienzo, 160 x 160 cm.

competición visual derivada del modo antinatural en que el cuadro fue pintado. Es decir, la lámpara se pinta antes, con todo detalle, y con una pintura más diluida que el fondo (fig. 177). Técnicas de puntillismo y de mosaico para representar, inadecuadamente, el lenguaje convencional y plano del mapa y el gestual de la pintada de cuarto de baño, respectivamente.

Estampados de fondo, sin embargo cargadísimos, como las niñas crucificadas. O figuras informes, como la flor del chiste.

Finalmente los seis cuadros constituyen una pieza intrincada, variada y paradójica, impresión que se ve acentuada por el modo de mostrarse, formando díptico verticales a la entrada del *stand*. Estas composiciones cambiaban cada día y, como los trípticos de *Artistas Todos*, demostraban que el arte patoso de la asociación encuentra en la pintura una forma (entendida como medio tradicional de expresión) privilegiada para desarrollarse.

Encuentros de arte actual La Situación, Cuenca, 1993

En la participación de Libres Para Siempre en el ciclo de mesas redondas sobre la situación del arte español La Situación (Universidad de Castilla-La Mancha) el equipo emite un discurso especializado con el ropaje populista de la encuesta puntuable de la revistas femeninas.⁷

Pide su opinión al público al tiempo que le informa de lo que más le preocupa, pero se dirige a él como si se tratara de un colega, sin emplear un engolado lenguaje profesional destinado más bien a prensa, crítica, historiadores o filósofos, —todos intelectuales con los que el artista dialoga desde la desventaja de haber tenido que aprender sus respectivas competencias comunicativas e interesarse por sus disputas gremiales—.

Pregunta por las nuevas tecnologías⁸ y el lenguaje manga,⁹ que serán protagonistas de su próxima muestra, *Arigatou Obrigado*. Acerca de política cultural y la figura del artista que, por supuesto, incluye la fórmula colectiva. Sobre la mala racha de la pintura y, muy sinceramente, sobre la importancia de la propia obra.¹⁰

Con este gesto de renuncia a expresar el problema de la creación colectiva en términos aceptables para los expertos muestra su desconfianza hacia la clase profesional del arte que no parece preparada para asumir su situación de colectivo neopop de los 90.¹¹

Justos por pecadores. Cubismo terminal. El ojo atómico, 1994

⁷ Una extracto de esta encuesta fue publicada, dos años más tarde (1995), en el catálogo *El Demon-nio Drojo* con el título *¿Es usted un artista?*, LPS, *El Demon-nio Drojo*, op. cit

⁸ "¿Qué tiene que decir un artista sobre las nuevas tecnologías?", LPS, *El Demon-nio Drojo*, op. cit

⁹ "¿El sol sale para todos? a) Los japoneses, como en todo, son los primeros", *ibidem*

¹⁰ Así, por ejemplo, inquiriere: "¿Qué pintor es más payaso? "; y pone como solución, en su versión de la encuesta publicada en *El Demon-nio Drojo*, el cuadro *Dalí disfrazado de Fofó* dado la vuelta, junto a los nombres de Monet y Archimboldo. Respuesta a un enigma de pequeña caladura pues equipara el popular "¿Es usted tímida?" con algo que afecta de verdad a Libres Para Siempre, pero que sabe no interesa masivamente: "¿Es mejor pintar sólo o acompañado?".

¹¹ "A nosotros, sea lo que sea lo que la retórica artística pueda requerir nos preocupa mucho más lo que la casa necesita. Y si eso fuera, por ejemplo, unas alfombrillas para la entrada, no nos importaría pensar en ello, sin que nos distrajera el hecho de que pudieran no ser materia de debate artístico". LPS, *Trabajo anónimo y de grupo*, op. cit

La humildad irónica y lúcida exhibida en el autorretrato titulado *Chicos PSOE* y en *La Situación* conduce al grupo a hacer un penúltimo esfuerzo por mostrar las peculiaridades de la opción de pintar en colectividad. Para ello prepara la muestra de *Justos por pecadores. Cubismo terminal* donde trabaja junto a otros artistas para comparar métodos (fig. 179).

"El proyecto *Justos por pecadores (Cubismo terminal)* intenta dar forma a la impaciencia creciente de un conjunto variopinto y desordenado de artistas con respecto a una noción de su actividad que subraya la individualidad (firma, estilo, habilidad, ingenio) del autor como fuente prioritaria del significado o del valor del trabajo artístico. Ello a expensas de otras instancias que, como el destinatario, el espacio de exposición, el lenguaje mismo en que la obra se realiza, o la pura resistencia de la vida a la intención, pueden presentar tanta o mayor relevancia e interés en cualquier proceso creativo".¹²

El conjunto variopinto lo forman: Juan Ugalde, Preiswert, Gonzalo Cao, Simeón Sáiz y Patricia Gadea que se alía con Belén Sánchez.

Se pensó invitar también a algunos artistas que residían fuera de Madrid, como Agustín Parejo School, Javier Montero o Diego Cabeza, pero finalmente sólo trabajaron los que se autodenominaron *caseros*.

La primera respuesta ante el reto de formular un proyecto para la nave de El Ojo Atómico fue convenir que: "el proyecto sería común. Esto es, concebido por todos y realizado entre todos." De manera que LPS desdeña el papel de jefe.

Después de ver la nave, en la segunda reunión, los participantes decidieron establecer un tema. Y es que los artistas saben que éste es un recurso que pone inmediatamente en movimiento las habilidades de búsqueda de información y mimesis. Dos tareas que se han realizado colectivamente con éxito, tanto en talleres renacentistas como en grupos de científicos del siglo XX.

El tema elegido fue la religión. De esta posibilidad, finalmente abandonada, queda el título y la obra de Preiswert sobre la nueva sucursal de la catedral de Madrid, la Almudena².

La tercera reunión arrojó la intención de hacer un enorme mural conjuntamente.

Propuesta que también fue abandonada en beneficio de un juego que serviría para proporcionar "material" concreto.

El juego o cadáver exquisito fue descrito y mandado por Libres Para Siempre en una circular a todos los miembros del macrogrupo:

"Cada uno de los seis participantes caseros concibe un proyecto para la nave del Ojo Atómico. Este proyecto lo hace llegar a cualquiera de los otros cinco participantes para su modificación. O bien puede contener unas instrucciones que dirijan las sucesivas intervenciones. El que lo recibe debe encontrar una mejora o realizar su parte dentro del plan descrito por las instrucciones en el plazo de una semana, y mandarlo de nuevo a otro de los participantes".¹³

El mecanismo intenta respetar esa "vida" que Preiswert dice que se "resiste a la intención" y que Libres Para Siempre define, en el texto que da cuenta de la historia del

¹² Fragmento inicial del texto crítico escrito por Preiswert para la muestra y que el galerista no publicó.

¹³ Fragmento de las instrucciones que Libres Para Siempre hizo circular entre los artistas participantes en el proyecto.



Figura 179. Invitación a la muestra *Justos por pecadores. Cubismo Terminal*, 1994.
Rotulador sobre postal

proyecto, como "material", a partir del cual, prometen, se diseñará la exposición (fig. 180).¹⁴

El pragmatismo de Libres Para Siempre conduce pues a una clase de colaboración muy libre y paradójicamente un tanto idealista.

Como todas las dualidades que Libres Para Siempre encuentra a lo largo de su carrera y que intenta afirmar en vez de elegir una opción (creador-espectador, artista anónimo-artista famoso, lo importante es el cuadro-la exposición es conceptual, experimentación con los medios-cada obra lleva su medio incorporado, figura-fondo, etc.) aquí se plantea una colaboración nada menos que basada en una comunicación inefable. Es decir los grupos se van a comunicar sin palabras, por medio de un "material" fructífero, artísticamente hablando.

Un texto que habla sobre esta exposición titulado: *Cómo escribí algunas rumbas mías?* lo explica así:

"Respecto a lo inefable a nosotros no nos interesa la cuestión de si dichas experiencias (como la supuestamente inefable de comerse una magdalena que retrotrajo a Proust a su infancia) se pueden o no describir con palabras, pero sí creemos que ese territorio de lo inefable es propicio para la creación porque uno se aplica a un objeto exterior, que aún no ha logrado expresar (una magdalena material) en el que se está pensando, y no en uno mismo".¹⁵

El escrito continúa explicando cómo la experiencia colectiva de *Justos por pecadores...* procuró afirmar los conceptos de multiplicidad, procesos y azar de manera que tanto la multiplicidad, como la riqueza de procesos o las posibilidades de azar se magnifican al ser un grupo más numeroso.

En este sentido, el proyecto del artista Simeón Sáiz Ruiz parece ser una excepción pues avanzó en contra del primer ideal: el de la multiplicidad de autores. Y es que no pudo ser mejorado, de manera que su descripción pasó intacta de un estudio a otro dando como resultado una obra que fue idéntica a la que imaginó Simeón Sáiz pero que sin embargo no puede considerarse una obra individual, únicamente firmable por Sáiz. En efecto, dicha obra fue sometida a un control colectivo y fue creada teniendo en cuenta una serie de influencias. Digamos que Simeón conocía la obra de todos los artistas que colaboraban en *Justos...* y por eso concibió, con éxito, un proyecto condicionado que ninguno pudo modificar (ver fig. 56, p.179).

También el papel del devenir, que determina la relación inefable entre idea, desarrollo y realización, se concreta, en esta experiencia común, en hacer propuestas que contengan una lógica procesual característica de la producción de imágenes. Por eso un planteamiento del tipo: "Haceos un autorretrato con mal aspecto. No vale maquillarse. Sí valen mala vida, mala noche, juega en un pueblo sin ducha etc. Aunque no os lo creáis las fotos captan el olor (mal).", propuesto por Gonzalo Cao, es portador de un contenido figural, visual, más que lingüístico. De ahí que los autorretratos obtenidos dependieran tanto del proceso empleado en cada caso y fueran tan diferentes unos de

¹⁴ "(...) se decidió planear un mecanismo de juego que con el fin de obtener material concreto: obras, intenciones, imágenes, etc.

A partir de este material se diseñará la exposición, entendiendo que así se facilita la decisión final". LPS, ibidem

¹⁵ Almudena Baeza, *Cómo escribí algunas rumbas mías*, conferencia leída en la Facultad de Bellas Artes de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1994.


FOTOS - (AUTORRETO) AUTORRETRATO CON
MAL ASPECTO , NO VALE MAQUILLARSE, SI VALE.
MALA VIDA , MALA NOCHE , BUENDA EN UN PUEBLO
SIN DUCHA ETC. AUNQUE NO OS LO CREANIS HAZ
FOTOS CADAUN EL OLORE (MAL)

SUGERENCIA TALLADO BRANDE.

PINTA UN PAISAJE CHINO SOBRE ESTE LIENZO

0

HAZ ALGO CON ESTE TEXTO:
(Sugerimos pintura mural)



Pásale al siguiente esta tarjeta y el material recibido con
tus modifacaciones.

Figura 180. Instrucciones para las piezas colectivas de *Justos por pecadores*. *Cubismo Terminal: Autorretrato con mala cara y Paisaje Chino*, 1994.

otros. En realidad, respondían a la técnica comunitaria de cada artista colectivo o, en el caso de los colaboradores individuales, a su estilo particular.

Libres Para Siempre, en concreto, se autorretrató como un grupo de dinosaurios que se reúnen para beber en una charca. Creó así unos personajes que remiten claramente al gusto popular (ver fig. 117, p.284).

Seis años más tarde, los retratos de los miembros del grupo, posando con mala cara de dinosaurio, aparecerían en la exposición celebrada en la galería Valle Quintana (fig. 181). En esta nueva pieza, los miembros de LPS no tienen cuerpos. Se oyen, el agua caer y unos gritos (supuestamente de pterodáctilos) reproducidos por un magnetófono oculto. Se reproducen así las condiciones espaciales del primer retrato, el charco y los sonidos que emitirían estos animales antes de beber. Finalmente, es difícil que el espectador interpretara que los chillidos que oía correspondían exactamente a un grupo de dinosaurios. Pero, desde luego, sí resultaba evidente que las caras de los miembros de Libres Para Siempre eran raras y que los sonidos brutales que se oían habían sido emitidos por unos LPS a los que faltaba el cuerpo de monstruos. De manera que el autorretrato de ficción del Ojo Atómico se transforma aquí en el de una monstruosidad interior. Es como si las cabezas se incomunicaran de la realidad de sus cuerpos y de paso del espectador.

Así que este raro autorretrato puede considerarse una fase más del proceso que la orden de Gonzalo había sido capaz de poner en marcha y que pudiera seguir generando otros autorretratos donde Libres Para Siempre tuviera "mal aspecto".

Y por último, en cuanto a la tarea de afirmar colectivamente el azar, el cadáver exquisito titulado *Paisaje chino* ofrece una muestra ejemplar (fig. 182). Un paisaje que Libres Para Siempre propuso y en el que pintaron todos los participantes de la muestra menos Preiswert. Un año después, este cuadro fue sometido a otra vuelta de tuerca, y fue enviado por Libres Para Siempre a la muestra sobre arte colectivo que organizó el grupo El Perro en Madrid titulada *El mal de la actividad*.

El lienzo fue mostrado con un marco azul, formado por la unión de varias colchonetas de camping (fig. 183). A un lado colgaba también una enorme cascada de luces de colores.¹⁶

Este motivo se vincula azarosamente a un cuadro muy temprano del colectivo que representa una delicada cascada rosa, entre real y fantástica, como de dibujo animado japonés, sobre la que se ha escrito el adverbio enormemente, separado en sus componentes: "enorme" y "mente" (ver fig. 164, p. 404). Aquella cascada era físicamente pequeñita, y tenía algo de acuarela oriental. La que aparece aquí, formada por luces de colores que se encienden y se apagan remite a esas cajas de luz de los restaurantes chinos que son fotografías de cascadas con luces por detrás que simulan el movimiento del agua.

Esta asociación mente-meditación oriental-cascada de paisaje chino también guía al grupo cuando hace, en el 2000, para la galería Valle Quintana, de un fotograma de una animación de cascadas el fondo sobre el que el grupo coloca una flor blanca y sus rostros sonrientes, amarillos y de ojos achinados (ver fig. 116, p.284).

¹⁶ Recuerda compositivamente a esas pinceladas y churretes que daba Richter en los límites de sus cuadros y que LPS había visto en la retrospectiva que se hizo del alemán en Madrid en 1994.



Figura 181. LPS, Sin título. 2000. Detalle. Instalación: Fotografías a color, planta y sonido.



Figura 182. Libres Para Siempre, *Paisaje chino* instalado en la nave de El Ojo Atómico, *Justos por pecadores. Cubismo Terminal*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm.



Figura 183. Libres Para Siempre, *Paisaje chino* en la nave de RENFE (con cascada de bombillas y marco de esterillas de camping), *El mal de la actividad*, 1996

Técnicas de Lectura rápida. Arte Colectivo español en Túnez (1994)

Aquí Libres Para Siempre pinta con colores agradables un texto que reza: "Técnicas de lectura rápida" para imitar las leyendas decorativas del arte islámico (fig. 184).

La tipografía se compone de mayúsculas erizada de pinchos. De manera que el letrero se convierte en un arabesco de muy difícil lectura. Nada rápido de leer. Lo que compone un chiste para el que finalmente logra descifrar lo que allí hay escrito.

Es esta una clase de broma estrictamente visual. Un chiste sin palabras que se basa paradójicamente en la escritura de palabras y constituye una de las especialidades del colectivo que nos ocupa. Con el tiempo LPS llegará a escribir textos que no signifiquen nada, generalmente imágenes extraídas de animaciones y que aparecen en los lienzos, al revés, cortadas o simplemente ilegibles, pero siempre de colores agradables.

Arigatou Obrigado, Madrid, (1994)

Arigatou Obrigado es la primera pieza de arte electrónico del grupo y se basa precisamente en hacer bromas con textos (ver fig. 108, p. 269).

Unas bromas escatológicas y de mal gusto basadas en juegos de colegiales pero que también tienen un componente formal que, como los pinchos de *Técnicas de lectura rápida*, complican absurdamente su lectura. En efecto, estas imágenes a parecen en el marcador de bombillas del estadio de la Comunidad de Madrid y lo hacen según efectos de movimiento más espectaculares que útiles.

Posteriormente, el grupo se dedicó a realizar animaciones materialmente similares. Con un pequeño ordenador (un 286) creó imágenes de textos que son onomatopeyas,¹⁷ bromas,¹⁸ y chistes en movimiento.¹⁹

¹⁷Por ejemplo hay una animación que muestra un estampado de jamones sobre el que aparece un texto que dice: jamónjamónjamón... Mientras vuela un elemento sencillo que representa a una monja, que es otra forma de leer jamón, empezando por la segunda sílaba de la amalgama. El otro significante posible de jamón jamón jamón es pues mónja, mónja mónja...

¹⁸ Unas imágenes psicodélicas dejan un pequeño casillero sobre el que aparecen las letras U, M, N, O sucesivamente. Referencia anticuada al mundo de ciencia-ficción (en las películas de serie B de los cincuenta o en las novelas y cómics de ciencia-ficción aún anteriores aparecen una clase de extraterrestres conocidos como umnitas). Referencia extraterrestre que en otro momento sin embargo aparece excesivamente actualizada. En efecto, unas rejillas que se abren y se cierran dejan entrever la leyenda: "Riiiplii.....Biiiishooop", que es un parlamento anecdótico de la película *Aliens II*. Una niña atrapada en una red para ser alimento de pequeños *aliens* llama en su ayuda a la teniente Rippli (protagonista también de la primera entrega) y a Bishop, el androide de la nave (uno que aparece en la segunda entrega y que es bueno, porque el que viajaba en el Nostromo era un traidor malísimo). Otra broma sobre la obsolescencia de los referentes de la cultura popular es la animación: Me llamo Elvira porque mi padre era fan de Elvis. La animación continúa retrayéndose a un pasado imposible pues afirma que el bisabuelo era fan de Elvis a finales del XIX y que incluso en Grecia y Roma había fans del cantante norteamericano. La animación concluye con la exageración disparatada: " Los hombres no viene del mono sino de Elvis. Es más Eva no se llamaba Eva sino Elvira porque Dios era fan de Elvis."

¹⁹ "Soy Poli Díaz y pego hostias como tranvías."

"¿Qué crees que le vas a hacer a tu contrincante?."

"Le arranco la cabeza. Le voy a dejar sin cabeza, como a una gamba."



Figura 184. LPS, *Técnicas de lectura rápida*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 120 x 240 cm.

Estas animaciones se grabaron en vídeo²⁰ y con el tiempo pasarían a formar parte del "material" electrónico que el grupo utilizará para proyectar en fiestas al son de la música que pinchan los *disc jockeys* y para *mapear* en los mundos virtuales que aprenderá a generar dos años más tarde, cuando tenga un ordenador algo más potente y una carrera electrónica en ciernes.

Son, pues, animaciones sueltas que, al mismo tiempo, funcionan como obras cerradas. Por ejemplo, *Dabuten Spark* (1994) es un vídeo que es pieza y catálogo a la vez. Obra, y "material" para otras obras.

Libres Para Siempre produce esta clase de animaciones sueltas mientras escucha música electrónica y de baile en el estudio. De manera que la cadencia de la misma hace que luego, en la pista, pese a que el grupo ignore las canciones que exactamente va a elegir el encargado de sonido, el audiovisual de colaboración se vea conjuntado, armonioso. Esta clase de colaboración confiada, a distancia, que amortiza el azar es consecuencia de un gran desarrollo de la técnica principal del grupo, es decir, entrenarse generando en el estudio las condiciones y el confort necesarios para producir representaciones automáticas, para producir piezas inefables, lo que Lyotard llama "acontecimientos respetados", y que Libres Para Siempre, en un alarde de escrupulosa franqueza, muestra siempre que puede en sus exposiciones.

Un producto de este planteamiento de mostrar desinhibidamente la vida del estudio son los vídeos donde se ve a los miembros del grupo trabajando en el estudio o las fotografías del proceso y otros documentos. Es como si el colectivo dijera: "El "material" que documenta cómo surge el "material" que hemos de respetar en nuestras creaciones es también algo interesante que debemos mostrar".

El Demonnio Drojo (Colegio de arquitectos de Castilla-La Mancha, Guadalajara (1995). *Esto es un infierno*, Cruce (1996).

Agrupamos estas dos exposiciones no consecutivas porque en ellas el grupo sigue una táctica principal común que es la de plasmar animaciones digitales empleando el medio pictórico.

Concretamente, en *El Demonnio Drojo* Libres Para Siempre se dedica a pintar imágenes digitales figurativas (sobre todo personajes) que aparecen en animaciones, mientras que en Cruce, pinta fotogramas de textos animados sobre lonas estampadas.

En esta última exposición, además de mucha pintura sobre lonas, el grupo exhibe tres monitores: dos de ellos muestran imágenes digitales²¹ y el tercero es un rodaje de un maratón de trabajo en el estudio. Es decir, imágenes documentales donde se ve a los

²⁰ El primer vídeo de arte digital producido por Libres Para Siempre se titulaba *Dabuten Spark*, que quiere decir: "Qué bueno es el *Spark*". *Spark* es el nombre de una herramienta del programa de animación *Animator.pro* que corrompe aleatoriamente los contornos de las imágenes.

La primera utilización del "material" digital para fiestas fue al revés de lo habitual. Es decir, Libres Para Siempre proyectó el vídeo *Dabuten Spark* sobre el escenario de la sala de baile teatro Apolo mientras que un músico dj pinchaba la clase de sonido que suponía le pegaba. Esta experiencia tuvo lugar en el marco de una fiesta organizada por Carles Padrís de *La Fura dels Baus* en Barcelona, justo después de coproducir *Arigatou Obrigado* en Madrid.

²¹ Concretamente, uno emite animaciones de dos dimensiones realizadas en un ordenador y grabadas en cinta. El otro, paseos pregrabados por tres entornos virtuales fabricados por el grupo y posteriormente rodados por una cámara de video directamente de la pantalla del ordenador.

miembros de Libres Para Siempre pintando las lonas de la exposición. Un recurso que inspira una intervención en la pintura: dos miembros de LPS, y una amiga que visitaba el estudio, son retratados mediante la cámara y los pinceles (fig. 185).

También aquí el grupo vende una serie de fotografías de dibujos realizados en el ordenador que son fotografiados directamente de la pantalla. Es decir, reproducciones de una imagen infinitamente reproducible a su vez. O, en otras palabras, imágenes tecnológicas donde la mano y la reproducción se roban protagonismo mutuamente.

Materialmente novedoso resulta también el proceso de pintar dos veces que se exhibe en *El Demonio Drojo* pues Libres Para Siempre repite su gesto pictórico con dos instrumentos diferentes: el ratón, y los pinceles (Ver figs. 195 a 197 en pp.466 y 468) Afirmamos esto porque el grupo no tiene en su estudio digital ningún medio para meter imágenes analógicas en el ordenador. No usa el escáner para introducir dibujos o fotografías y sólo más adelante tendrá una cámara digital. Aquí cualquier imagen figurativa se hacía a golpe de ratón.²²

Este dispositivo requiere una técnica colectiva de uso y aporta unos recursos propios del medio. Si la pintura a varias manos introduce componentes aleatorios que enriquecen la representación, el ordenador tiene dispositivos pregrabados y posibilidades de error que el grupo está predispuesto a amortizar.

Para ello estudia a fondo un programa de animación y desarrolla paradójicamente sus herramientas secundarias, las de dibujo, más que las de animación.

Libres Para Siempre contrasta esta táctica de aprovechamiento con Rafael Lozano un artista también pionero en el arte digital en la España de los 90. Así el grupo le informa de que practica "un diálogo entre el programa y el artista" y que "cuando el ordenador se equivoca hace unas cosas preciosas". Y Lozano responde:

"Sí, lo importante es hacer que un *software* diseñado para hacer una cosa haga otra, eso es lo esencial. Yo tengo un concepto, el "desordenador"; por ejemplo, en la Red tienes tus periódicos virtuales, y todo aparece hecho a tu medida, según las elecciones que has programado; pero qué pasaría si un pequeño programa rompiera esos esquemas y añadiera una información, por ejemplo, sobre el calamar; pues que te darías cuenta que no estabas interesado en el calamar hasta que el "desordenador" "desordenó" tu esquema y te trajo esa información; el ordenador está muy bien para la ofimática y el "desordenador" está bien para desorganizar el tiempo".²³

Desorganizar la pintura es una tarea que Libres persigue y por eso imagina que es un *software* al que obliga a realizar tareas propias del ordenador, como crear animaciones y otras imágenes genuinamente digitales, asumiendo el consiguiente desorden técnico, táctico y significativo que este uso produce. El resultado, sobre soporte digital resulta pictórico, abstracto, colorista, formalmente avanzado, mientras que la pintura sobre lienzo se contagia de ese discurso un tanto infantil que los medios digitales transmiten tan bien (no hay que olvidar que los videojuegos o las construcciones de realidad virtual las realizan técnicos virtuosos que no tienen formación plástica y que trabajan para la industria del entretenimiento).

²² Ver la diferencia entre el humor y los personajes y el de El Demonio Drojo (p.468) y los chistes animados de Pinturas Paranormales (Doble Espacio, Madrid, 1998) (fig. 186)

²³ Rafael Lozano Hemmer, a propósito de una entrevista que Libres Para Siempre realizó al artista y que Beatriz Alegre recogió en su artículo "Museos y galerías: un marco profesional para el arte en la red", *El arte en las redes*, op. cit., p. 93.



Figura 185. LPS, *Esto es un infierno*, 1996. Acrílico sobre lonas estampadas. 58 x 402 cm. Dos fotografías de dos miembros de LPS posando ante las lonas inacabadas y cuyos retratos se trasladarían a las lonas definitivas.



Figura 186. LPS, Algunos fotogramas de una animación digital que fue presentada como un salvapantallas, 1998

En Arco electrónico Libres Para Siempre exhibió tres mundos virtuales contruidos con un sencillo *software* (VSBH).

En el universo de las obras digitales de Libres Para Siempre el mundo virtual equivale a la pintura, mientras que las animaciones pueden ser vistas como la cara electrónica de la técnica del dibujo.

Desarrollando el paralelismo, la construcción de mundos virtuales requiere una mayor planificación y es más lenta que la de animaciones y dibujos. También son distintas las técnicas de representación empleadas. Así en la construcción de mundos virtuales el grupo emplea técnicas de presentación y su habilidad colectiva se vuelca en los procedimientos de: elegir motivos, hacer versiones y describir entornos.

Aunque dos de los mundos creados para esta presentación en ARCO son completamente abstractos, el programa de realidad virtual contiene invariantes constructivas que aluden a la realidad. Y es que, en el fondo, este programa está concebido para crear entornos figurativos, más concretamente arquitectónicos. Tanto la navegación, como el visionado, también siguen las leyes del sistema de representación más afín a la visión humana, la perspectiva cónica. De manera que el usuario del VSBH trabaja como un arquitecto, a partir de unos planos que elabora en el sistema diédrico, es decir, pensando en alzado, planta y perfil, pero que el programa dibuja en cónica para su percepción más inmediata e intuitiva. Así el constructor puede pasear por su proyecto y colocar su punto de vista donde quiera. El visionado enseguida ofrece distorsiones que los dibujantes de cónica han aprendido a evitar: no son aconsejables los planos picados desde arriba o desde abajo, tampoco es bueno colocarse muy a la derecha o muy a la izquierda, ni demasiado lejos o cerca del plano de cuadro, etc.

Libres Para Siempre aprovecha estas peculiaridades de la perspectiva y en lugar de corregirlas acentúa los efectos aberrantes.

Por ejemplo, el primer mundo virtual producido por el equipo es un cubo pequeño. El espectador empieza su paseo colocado en el centro y dentro del mismo. Una de las paredes lleva el logotipo del grupo. Si se hace doble clic con el ratón sobre él, se sale del cubo para aparecer en el siguiente entorno concebido por Libres Para Siempre. Así son posibles hasta tres saltos, pues los tres mundos están encadenados según un esquema circular.

Como decíamos, el primero es un cubo con una cara diferente a las demás, pues lleva añadido el logotipo del grupo, pero todas tienen pegada la misma imagen: un cuadrado negro con una rejilla púrpura sobre la que se han colocado polígonos de colores brillantes (azul, rosa, amarillo y violeta). El efecto es el de encontrarse en el interior de una teoría geométrica.

Las posibilidades de perderse en este entorno son sorprendentemente altas. Nada más iniciar el movimiento la experiencia se torna abstracta y se produce esa aspiración del equipo por hacer presentaciones que den idea de lo colectivo.

En efecto, uno inmediatamente se da cuenta de que su paseo va ser diferente de todos los que puedan emprender otros usuarios e incluso uno mismo si comenzara de nuevo. Esto hace sentir que existe una cantidad infinita de vistas que este mundo puede generar.

Toda interactividad que es verdaderamente lujosa, es decir, que provoca que el espectador se sienta al mando y no limitado por opciones binarias o previsibles, remite a lo colectivo. Alguien ha construido esto para mí, pero no puede imaginar lo que voy a responder: diálogo. Es más, el visitante siguiente dirá algo distinto: comunicación.

Incluso el constructor no podrá nunca realizar paseos idénticos: consumidores creativos y artistas consumidores. El arte colectivo que Libres Para Siempre y Preiswert imaginan dialogado con el espectador adopta, pues, la forma de un "paseo" por unos "mundos" donde el usuario se siente acompañado.

Por eso podemos decir que perderse irremediabilmente en un cubo pequeño y encontrar la experiencia, a pesar de todo, familiar, es una forma sensual y metafórica de comprender esa paradoja de la comunicación sin palabras entre creadores que el arte colectivo resuelve en sus creaciones mediante el diálogo sobre un material. Las leyes son las mismas y el usuario se aplica, igual que el creador colectivo, en resolver dilemas por la vía de la sensación.

El segundo de los mundos virtuales de Libres Para Siempre ahonda en las paradojas visuales del primero, pero también emplea la técnica de presentación propia del aficionado al bricolaje o del trapero: la reutilización de elementos prefabricados. Así, este segundo mundo surge del aprovechamiento de otras imágenes (sobre todo animaciones) según el principio constructivo del *collage*. En el lenguaje informático el nombre técnico del procedimiento es: *mapeado* y consiste en soltar una imagen o una animación sobre las paredes de los entornos que Libres Para Siempre construye con el VSBH.

Básicamente, el segundo entorno virtual presentado en ARCO 97 contiene dos cubos, uno dentro de otro. El más grande lleva mapeado un fondo negro sobre el que se mueven unas bolas blancas, azules y amarillas brillantes que simulan estrellas de un universo giratorio. La estructura que flota dentro de ese universo móvil es un prisma partido y hueco que lleva pegadas en sus caras unos estampados, en blanco y negro, abstractos y ópticos, que hacen parecer a estas superficies cuadros op, es decir, que se juega con formas planas que recrean un entramado de objetos tridimensionales. En una de las caras aparece una imagen procedente de una animación de texto que reza: "Neo-súper imbecilidad inteligente".²⁴ Esta imagen es la llave para salir de este mundo y sirve para conectarse con el último de los tres propuestos.

Aquí la técnica del mapeado se asemeja a la del *collage* clásico, que involucra, según Davenport, la cita, la parodia y el acervo cultural.²⁵ En concreto se cita a Gonzalo Cao, se parodia al arte óptico jugando con las dos y tres dimensiones y se recrea la imagen del universo en movimiento. (Una imagen que es real sólo para los astronautas porque el resto siempre la hemos visto a través del monitor de televisión).

²⁴El dicho "Neo-superimbecilidad inteligente" proviene de un texto que escribió Gonzalo Cao para el catálogo *El Demon-nio drojo*, op. cit

²⁵"El arte de nuestro siglo es el collage, que involucra la cita, la parodia y el acervo cultural" Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa*, p. cit, p. 132

Así pues, este *collage* interactivo comienza con la duplicación de una realidad conocida, como es el universo en rotación; crece en la descripción de objetos (pabellón op suspendido) que interactúan de manera simbólica en beneficio de un sentimiento de serenidad que se mezcla con la sensación desagradable que producen las deformaciones, el mareo (por ejemplo, cuando uno se mueve en sentido contrario al que domina el universo virtual) y la perplejidad que genera esa especie de insulto vacuo. Todo ello, además de producir la "mezcla de sentimientos", característica del género de ciencia-ficción, contiene una promesa de información dramática, que es una estrategia que despliegan la mayoría de los *collages* contemporáneos, y que se despeja, en forma de jeroglífico, en el tercero de los entornos digitales.

Este mundo vuelve a presentar un cubo negro sobre cuyas paredes llueven lentamente unas leyendas en azul que dicen: "Mené" (ver fig. 86, p.230). En el centro se encuentra suspendido un gigantesco "Qué" hueco. Por fuera la construcción es naranja y por dentro tiene mapeados muchos elementos, la mayoría reciclados, es decir, procedentes de otras animaciones. Dentro del acento hay un texto en movimiento que dice: "Con lo que más gusto te dé". El recorrido narrativo de este mundo arrojaría el diálogo:—Qué, —Mené, (—¿Con la mano o con el pie),—Con lo que más gusto te dé.

Se recrea así un diálogo convencional característico del púber madrileño más macarra y susceptible. Ese que se siente observado, que cree ver cómo los demás le señalan y cuchichean a su espaldas. Libres Para Siempre se pone en el lugar del susceptible y lanza un gigantesco: "Qué" al que los compañeros responden: "Mené"... En su versión infantil este diálogo de quisquillosos adopta la fórmula del: "¿Qué pasa?", "La bandera por tu casa" "Rabia, que por la tuya no pasa"...

La magnificencia teatral empleada por el grupo para poner en escena un diálogo tan tonto provoca la sensación paradójica y humorística, que es clásica en la obra de Libres Para Siempre, y que el grupo llama la mezcla de sentimientos.

La importante técnica de presentación pictórica que el colectivo emplea aquí, y de la que se burla a la vez que se involucra, es la de elegir motivos. Una tarea que el grupo resuelve mirando hacia atrás, a su *Arigatou Obrigado*. Otra pieza tecnológica que recoge dichos infantiles y que es una metáfora del reciclamiento de formas y de asuntos que es la esencia del *collage* de LPS.

Ambas piezas, pese a enunciar prácticamente el mismo discurso centrado en retratar la susceptibilidad (una puede ser vista como la versión de la otra), su diferente forma introduce matices que hacen que se presten a interpretaciones casi opuestas.

La primera es una obra pop más o menos clásica que reivindica la preocupación por temas aparentemente insignificantes como forma de esnobismo, pero también porque en ellos está lo característico del tiempo en que uno vive. La alegre despreocupación del neomoderno queda muy bien expresada por esas lucecitas móviles que lanzan dichos tontorrones al estadio. Más *chic* resulta la pieza cuando leemos que ha sido realizada por un artista japonés, Arigato Obrigado.

Sin embargo, la forma grandilocuente de la segunda versión hace aparecer la pretenciosidad japonesa, la que destilan los asuntos y la formalidad manga empeñada en escenificar una especie de relativismo nietzscheano: "Estamos en el futuro, y las nuevas formas (la Realidad Virtual con su estética novedosa es una de ellas) no suponen, no obstante, ni una naturaleza humana nueva, ni un contenido original: las mismas cosas

ocurren una y otra vez". Las nuevas tecnologías harán suceder lo inmutable (diría un japonés) incluso lo inmutable pueril (dice LPS). Es la forma de Libres Para Siempre de contrarrestar la grandilocuencia del discurso que proyecta el nuevo arte tecnológico del mismo modo que Estrujenbank combatía la que dominaba el gallerístico e impedía la mirada a lo real cotidiano.

No hay nadie. Art Futura, 1997

No hay nadie es, quizá con :LPS, la pieza materialmente más ambiciosa del grupo. *No hay nadie* es una instalación que consta de un cubículo cuyo suelo es una rampa de madera cubierta de planchas de metal y engrasada: un resbaladero. Al pie de la misma hay un pedestal con un ratón conectado a un visualizador de realidad virtual para que el usuario navegue al tiempo que sus actuaciones se proyectan enfrente, al otro lado de la rampa. La sala está iluminada con luz negra para que se lea el escrito titulado: "No hay nadie".²⁶ Fuera del resbaladero, la pared que cierra la instalación está decorada con tres impresiones digitales sobre lonas de plástico que se refieren, cada una, a un personaje popular y solitario: *Koji Kabuto*, Papá Noel y Dios (fig. 187). Tales lonas pretenden ser un reflejo de la confusión espacial que retratan los mundos virtuales o la que también sienten los participantes que intentan coronar la rampa.

Así, la titulada *Koji Kabuto*, por ejemplo, es una vista en perspectiva de un espacio construido en el VSBH mapeado *all over* con imágenes y textos. Concretamente el suelo es un cuadro de LPS que representa una matanza de pitufos. Sobre esta imagen reposa incomprensiblemente un coche rojo con antena, de esos que son teledirigidos. Al fondo se encuentra la imagen de Koji Kabuto a los mandos de lo que sabemos es Mazinguer Z. La imagen procede de un cuadro de LPS presentado en *Callos de la Casa* y está muy texturada. En el lado izquierdo (que es mucho más grande que el derecho, pues el punto de vista está situado hacia la derecha del entorno) se ven: cinco mujeres negras con la cabeza pequeña y el símbolo de la anarquía sobre sus vientres, el logotipo del Fútbol Club Utrecht sobre un arabesco como de papel pintado, un nicho que tiene mapeados las foto de un chico moderno²⁷ de espaldas entrando en una habitación en ruinas y negra porque está quemada y las letras distorsionadas de un texto de las que sólo se lee: "EEEE", debajo del nicho se ven las piernas del muchacho que penetra en la casa siniestrada. A la derecha se ve otro nicho que contiene el mismo texto que el de enfrente pero aquí la aberración perspectiva sólo deja ver las palabras "No, No, No, No" mapeadas en techo y suelo. También aparecen dos fotografías del pasillo de lo que suponemos es la misma casa en ruinas. Enfrente, sobre Koji, se encuentra una viga que contiene el texto que no podíamos leer completo: "No hay Nadieeee". El techo del entorno general presenta la fotografía de un camionero delante de su vehículo.

²⁶ NO HAY NADIE

Significa el mundo es imbécil.

Una prueba: existe la pena de muerte.

Otra prueba: los camaradas de un niño hoy no jugarán con él

Por eso estamos del otro lado, no hay nadie que merezca la pena.

Algunas veces -¿Siempre?- Trabajamos como si compitiéramos, como si quisiéramos comprobar

Quien ama mejor, nosotros o alguna otra persona, nosotros o todo el mundo.

Competimos con el silencio, con los libros, con las películas, las fiestas, la TV.

El amor puede obtenerse por la fuerza. NO HAY NADIE. Piensa en una buena masturbación.

No querrías que nadie te viera así. Resbalándote.

²⁷ Está vestido con ropas de moda y lleva el pelo largo.

La pregunta es: ¿Qué tienen que ver Koji, las casas quemadas y el equipo holandés de fútbol? ¿Y los pitufos, las mujeres, la anarquía y los camioneros?. Y ya puestos: "¿Qué relaciona a estos personajes con Dios o Papa Noel? ¿Y con los mundos virtuales del resbaladero, dos de los cuales son pornográficos?

Un texto de Roberto Ohrt titulado precisamente *Palmeras, aceite lubricante y ceniceros* intenta descifrar las parecidas conexiones rocambolescas que pintores neopop alemanes de diferentes generaciones como Martin Kippenberger, Albert Oehlen y Sigmar Polke hacen en sus lienzos. Lienzos "parlanchines" porque desafiaban la teoría de que las vicisitudes personales servían para explicar las creaciones.²⁸ Aquí la persona artística, Libres Para Siempre (como los alemanes que trata el texto de Ohrt), no es sencilla, definible fácilmente. De manera que, cuando la obra es parlanchina y el artista mantiene una perspectiva contradictoria, desagradable por insulsa y banal (como la que LPS adopta en *No hay nadie*). En definitiva, cuando la obra parece una síntesis de opciones irreconciliables, o se da la "mezcla de sentimientos", entonces uno advierte que, a pesar de no funcionar las conexiones ni lógicas ni visuales, producen un mensaje que parece de alguna manera claro. "Proposiciones morfológicamente mal construidas" e imágenes de "claridad paradójica" son otras formas de calificar eso que al comienzo de este trabajo llamábamos superficie discursiva.

Por un lado, la instalación alude a la forma de navegar por la red Internet, guiada por impulsos, en otras palabras, la navegación solitaria resulta ser una práctica donde, como sucede en la creación colectiva, el navegante crea mientras consume información. Avala esta última interpretación otra de las frases del texto titulado *No hay nadie*: "No hay nadie significa el mundo es imbécil". En nuestra terminología: No hay coherencia. Ni autor. El público se resbala patosamente, hace el idiota y probablemente amortice esta experiencia un tanto bochornosa contándosela a los amigos, porque entre amigos, uno suele narrar sus deslices para hacer reír.

Y por otro, *No hay nadie* incita a la masturbación, como metáfora de la creación subjetiva y libre del consumidor colectivo (o de su *alter ego*, el joven patoso), que es comparada con la navegación lúdica, solitaria y nocturna que practica el usuario de Internet.²⁹ Dice el texto de *No hay nadie*: "No querrías que nadie te viera así. Resbalándote"

Así que Libres Para Siempre, mimetizado con su público de resbaladores, de viciosos cuando nadie les mira, de navegantes solitarios, de víctimas de la noche madrileña cuyos encuentros no pueden controlar, idea una forma charlatana, masturbatoria y orgullosa de formar colectivamente que da lugar a discursos, unas veces eufóricos (como *Técnicas de lectura rápida*) y otras dotados de seriedad intensa (*No hay nadie*) y que son un reflejo del modo de consumir (creativo y crítico) de los 90 que hemos tildado de patoso. Donde "la elevada percepción de una materia, y el malentendimiento de la misma no son excluyentes".³⁰

²⁸ Roberto Ohrt, "Palmeras, Aceite lubricante y ceniceros", en *Los excesos de la mente*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002, pp. 67 a 73

²⁹ En una mesa redonda, invitados por la FNAC en unas jornadas sobre arte digital paralelas a la muestra Art Futura, los miembros de Libres Para Siempre explicaban como la masturbación y la navegación por Internet en aquellos momentos eran ocupaciones que se realizaban por la noche y en una soledad que podía ser vista como culpable.

³⁰ Kafka, *El proceso*, citado por K. Power, *Los excesos de la mente*, op. cit, p. 153

Para concluir hemos de revelar que la experiencia de hacer una instalación materialmente ambiciosa no fue del todo agradable para Libres Para Siempre. Pedir proyector, dinero para rampas e impresiones digitales y, sobre todo, escribir memorias, hacer planos y señalar intenciones es algo que no va con la forma de trabajo entusiasta, impulsiva de Libres Para Siempre. "¿Y si en medio del proceso surge algo que hace que se desvíe el curso de la obra?", "¿Cómo vender algo que no se sabe exactamente cómo va a ser?" Y si pasa, como con el paisaje expuesto en Valgamedios que fue terminado por Gonzalo Cao, ¿habrá que hacer, como entonces, descripciones de futuro?".³¹ Libres Para Siempre se encuentra más cómodo si puede hacer un arte doméstico, de aprovechamiento, y que le permita amortizar el azar. Pues, en su caso, doméstico no es simplemente una etiqueta estilística de "descuidado" o una estrategia política de provocación hacia el sistema de mercado. Es una táctica productiva que les permite desarrollar sus recursos como grupo, que consiste en caer en la tentación de desviarse de los protocolos rígidamente proyectados y de aprovechar materiales y motivos cotidianos y modestos.

Composite en www.libresparasiempre.com, 1997

Tanto los mundos de ARCO 97, que se agrupaban bajo la consigna *Esto es un infierno*, como los que presentan en Art Futura, que respondían al lema de *No hay nadie*, son una ruptura radical con las abstracciones y figuraciones sintéticas pulidas en exceso, que tanto gustaban a los técnicos virtuosos en los 90, cuando el arte electrónico empezaba a despegar en España. Pero también, con las versiones de la pintura basadas en la literatura o la filosofía que inundaban el arte culto que se hacía tanto fuera como dentro de la Red.

Decíamos que las construcciones de Libres Para Siempre fijan las imágenes en un espacio con un propósito provocativo (no se parecen ni al arte de los técnicos ni al de los cultos) y parlanchín.

Las mujeres charlatanas que practican el hablar por hablar porque no hay nadie, el monólogo delirante de la masturbación, el vagabundeo en la Red son todas formas antinarrativas de producir imágenes y discursos. Igualmente las animaciones que saltan de las paredes de los mundos virtuales y su forma tridimensional, que se ofrece a la búsqueda de significados mediante el paseo, producen una narración poco precisa para el artista mismo. Pero, para el espectador, se quedan en un relato potencial, sujeto a las contingencias del acto de navegar y de la participación y que, por tanto, nunca llega a completarse. Las visitas no proporcionan una satisfacción narrativa con principio y fin, proponiendo en su lugar una serie de lecturas momentáneas y contradictorias.³² Las

³¹ El catálogo realizado a base de los escritos que aportaron los amigos que vieron los cuadros antes de que fueran expuestos y que les acompañaban en la muestra contenía uno titulado *Estoy pensando en ti porque quiero adivinar de qué color son tus ojos que brillando siempre están* que se refería al cuadro que Gonzalo Cao iba a terminar secretamente en su estudio. Allí se decía: "Nosotros, los siete pintores del proyecto "Parece todo muy amistoso", nos encontramos un buen día con un cuadro imposible de solucionar. Este cuadro lo tomó Gonzalo Cao a su cargo y prometió sacarlo adelante. Ahora voy a escribir una interpretación de este cuadro. Este texto es por tanto una consecuencia de una cosa que todavía no se ha producido, una semejanza con algo que no existe. Para entender esta descripción al futuro (anterior a la realización) es necesario volver al problema de los cuadros imposibles."

Almudena Baeza, "Estoy pensando en ti porque quiero adivinar de qué color son tus ojos que brillando siempre están", *Parece todo muy amistoso*, Galería Valgamedios, Madrid, 1991.

³² Virginia Woolf escribió en *Las olas*: "Si no existen los comienzos ni los finales, entonces no existen los relatos". Citada por Danto.

animaciones, los dibujos mapeados, las vistas de conjunto son fragmentos temporales que se dirigen a nosotros en la forma (inadecuada) de ilusiones espaciales. Se trata de como dice Vicente Aliaga citando a Bataille: de una concepción del espacio como flujo irracional, frente al tiempo narrativo, sobre el que afirma su primacía.³³ En otras palabras, lo circunstancial, los detalles, lo dramático que hay en estos *collages* tridimensionales está minuciosamente (plásticamente) descrito pero liberado de la coherencia que exige la narración lineal o la teoría plástica decimonónica de plasmar el instante fecundo.³⁴

El primer trabajo digital que Libres Para Siempre hace en la red es además de no narrativo, mucho más modesto en cuanto a medios y a difusión. Lo cual tiene un significado. En efecto, cuando LPS presenta su primera pieza en Red titulada *Composite*, renuncia a la difusión y a los medios aportados por los organizadores de festivales y cuelga la pieza en una página personal (fig. 188).³⁵ Además, durante su construcción se niega a manejar periféricos informáticos tan domésticos como: impresoras, escáneres o cámaras fotográficas y, por supuesto, de vídeo. *Composite* es por tanto una obra austera que anima al espectador a producir él mismo obras de arte jugando.

Así *Composite* se organiza en forma de un mosaico para jugar. Cada una de cuyas celdas está ocupada por una animación o dibujo sintético. Al comenzar el juego la pantalla ofrece un fondo negro sobre el que se mueven sincronizada y espasmódicamente unas formas verdes. Al pulsar sobre cualquier celda, la animación verde desaparece y salta la animación número dos. Si pulsamos de nuevo, la tres, y así sucesivamente, porque las imágenes están colocadas en cadena. Para el espectador, manejar la secuencia de animaciones que se esconde tras cada casillero, es relativamente sencillo. Se requiere un poco de memoria, como cuando se juega a uno de los primeros ingenios lúdicos electrónicos, el *Don Simón*, hay que recordar los colores y sonidos que el aparato emite y reproducirlos en orden. El juego concluye cuando nos equivocamos y pulsamos una tecla de color y sonido que no estaba en la secuencia original. En *Composite* el espectador enseguida se da cuenta de que las animaciones están ordenadas y que por tanto puede producir secuencias espaciales jugando con la distribución de las mismas.

En definitiva, LPS anima al espectador a comportarse como un artista geométrico que trabajara con una serie limitada de elementos que debe distribuir de modo armonioso sobre el soporte. El usuario juega a componer mosaicos ordenados y móviles disfrutando, como un artista, con la apariencia de unas imágenes y movimientos que él ha distribuido para formar, bandas, diagonales, figuras concéntricas y ajedrezados, entre muchas otras posibilidades sin patrón reconocible.

Arthur C. Danto, *Historia y narración*, Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 1989, p. 113

³³ Aliaga, *Los excesos de la mente*, op. cit., p.110

³⁴ De modo opuesto al planteamiento no narrativo-espacial que rige en los mundos virtuales de LPS, pero con idéntica intención, trabaja Preiswert cuando en sus pintadas (narrativas y temporales) elabora la confrontación de espacio y tiempo, primando a este último. Su forma temporal, la obsolescencia, equivale a lo que en Libres Para Siempre es espacial, un flujo irracional. Finalmente ambos desplazamientos enriquecen las representaciones de ambos colectivos.

³⁵ Con el tiempo, en 2003, la pieza pasaría a formar parte de la colección de arte digital del MEIAC.



Figura 188. LPS, *Composite*, 1997. Interactivo para Red.
Fotografía de una de las posibles distribuciones de celdas animadas

El juego, visto del lado del productor, implica la colaboración creativa con un público no profesional, lo cual produce la incertidumbre fundamental de si entenderá el juego y será capaz de extraer significado de algo que ha construido él mismo. Incertidumbre que se atenúa si el que interviene es una persona creativa y patosa acostumbrada a este tipo de juegos.

El grupo se atiene a la ley del mosaico, esto es, cómo tratar la parte en ausencia del todo. Saboteadores de su condición se muestran como anti-autor: *No hay nadie, Artistas todos*. Y aunque las partes, cada una de las animaciones de *Composite*, por ejemplo, no responden a una personalidad, sí obedecen a un programa, de manera que Libres Para Siempre es responsable de que las vistas que el usuario construya sean siempre "artísticas". Del mismo modo en que Jenny Holzer lo es de sus *truismos* lanzados a la Red en forma de cadáver exquisito. Así la calidad de las frasecillas, que contienen alguna verdad y que los usuarios proponen para engrosar el proyecto *Please change beliefs*, se debe, en cierto modo, a la directora del cadáver.³⁶ "Por eso tiene que proponer a los espectadores modelos que, no sólo les interesen, sino que les muevan a participar. Además debe mostrar estas colaboraciones de un modo estéticamente eficaz".³⁷

:LPS, Mercado de Fuencarral, Madrid, 1999

La pieza titulada :LPS se vio en el marco del festival de arte electrónico, *Existencias Agotadas*, que se celebró en el mercado de Fuencarral, y consistía en una película *flash* aleatoria que se proyectaba en el exterior del edificio durante los cinco días que duró la muestra.³⁸

Subidos a una grúa, el ordenador y el proyector lanzaban la película: *Turulato Tornillo una aventura aleatoria por el infinito* a la altura de un piso cuarto, más o menos (ver fig. 20, p.114).

La película tenía dos capas. Una de "fondo", donde se intercalaban colores y animaciones, y otra de "figura", formada por animaciones y textos escritos según el original sistema ahorrativo en que los usuarios de teléfonos móviles escriben sus mensajes.³⁹

El ordenador elegía aleatoriamente una animación, o un texto, de la capa de figuras y lo lanzaba unido a un color, o una animación, que hacían de fondo. El resultado es una sucesión de películitas siempre diferentes.

Libres Para Siempre ha llamado a esta pieza "infinitometraje" porque si se imprimieran todos los *frames* de la misma nunca se repetiría una estampa.

En efecto, aunque un mismo texto apareciera sobre un mismo color, por ejemplo, algo improbable, es muy difícil que entrara justo en la misma posición, de manera que la composición impresa haría visibles las diferencias.

³⁶ Jenny Holzer, <http://www.adaweb.com>

³⁷ Almudena Baeza, "Arte colectivo", *El arte en las redes*, op. cit p. 169

³⁸ *Existencias Agotadas* era un proyecto de *La Agencia* con la participación de un gran número de artistas, entre los que se encontraba Paul McCarthy, con su vídeo *El artista en su estudio*, mencionado en este trabajo.

³⁹ Por ejemplo, animados se escribiría anima2. Emergencia= mrgncia.

Las investigaciones sobre el azar que Libres Para Siempre había realizado hasta ahora, y que se centraban en fomentar la participación de otros artistas o del público en el campo de la creación y la recepción plásticas, se trasladan en *Turulato Tornillo...* al terreno del casino, donde las máquinas reparten juego. Es decir, su principal colaborador en este caso es un ordenador que produce sin criterio estético.

No obstante el grupo trata de afirmar el azar, no de abandonarse a él sin condiciones. Por eso, en esta pieza, es tan importante el concepto de "material", pues, la técnica colectiva debe lograr que mediante una intervención estúpida (aleatoria) tal "material" se transforme en presentación artística.

Es decir, cada elemento, debe estar sujeto a una coherencia superior, que garantice que cualquier opción que el ordenador arroje será aceptable artísticamente hablando.

Sorprendentemente Libres Para Siempre escoge para esta película imágenes documentales, tomadas durante la preparación de la muestra de *performances Pasen y Vean*.⁴⁰ Para preparar tal muestra los artistas (Juan Ugalde, Libres Para Siempre, Gonzalo Cao, Catalina Obrador, Miguel Barba, Campanilla, Gervasio Tello y otros alumnos y exalumnos de Gonzalo Cao en Cuenca) se reunían periódicamente en la ex-sala Estrujenbank para mostrar sus *performances* a los demás.

Libres Para Siempre quiso hacer la página *web* del evento (un sucedáneo de lo que pasaría en Barcelona) así que tomaba muchas fotografías digitales de las reuniones. Por ejemplo, C. Obrador llevó un día un disfraz de oso polar y muchos miembros de la cuadrilla se lo probaron e improvisaron diferentes actuaciones con él, ninguna de las cuales se parecía a la que iba a desarrollar Obrador en la muestra que iba a tener lugar unos meses después (ver fig. 19, p.112). Incluso la parte de arriba de este disfraz fue llevada a un bar que había al lado de Estrujenbank y el tabernero y un parroquiano mendigo fueron fotografiados con ella puesta.

Estas fotografías eran pues material para la web, pero tenían un interés en sí mismas que Libres Para Siempre trasladó a su película *Turulato Tornillo...* Así que, concretamente, el oso y el vagabundo del bar se convirtieron en protagonistas de las algunas de las animaciones que componen la pieza.⁴¹

Libres Para Siempre pinta (fotografía y anima) lo que hay desparramado en estas reuniones: gente disfrazada, personajes excéntricos, objetos que intervienen en las acciones y otros que hay en el bar, en el estudio, en la calle o que le parecen relacionados. Son retratos directos e impactantes y las animaciones no hacen más que subrayar su aspecto por medio de movimientos simples y repetitivos.

Los personajes son lo que son, y son tan reales que pueden convertirse potencialmente en otra cosa: una *performance* para el CCCB, una *web*, un cuadro de Ugalde, una película aleatoria de Libres Para Siempre, una acción titulada *Estamos del otro lado...*

Estamos del otro lado de LPS se vio en un festival de *performances*, *Cha, cha, chá*, que tuvo lugar en Cuenca en el marco de *Situaciones* (ver fig. 38, p.140).⁴²

⁴⁰ *Pasen y vean*, CCCB Barcelona, 1999

⁴¹ También Ugalde hizo fotografías del proceso y el disfraz de oso, por ejemplo, aparece en alguno de los cuadros que expondría en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2000. Ver figs. 32 y 36 pp. 138-39

⁴² *Situaciones*, convocatoria de arte actual lanzada desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha y con el apoyo de la Diputación Provincial de Cuenca que tuvo lugar en Cuenca en octubre de 1999.

Al lado del río, unos voluntarios, disfrazados con unas caretas que eran personajes de la animación *Turulato Tornillo. Una aventura aleatoria por el infinito*, revivieron el movimiento mecánico de sus *alteregos* electrónicos al son de una cancioncilla oriental. El efecto es el de encontrarse en Disneylandia, un extraño lugar donde se recrea un mundo de dibujos animados.

El hábil pelotazo estilo libre nacionalista, galería Valle Quintana, 2000

Para la primera exposición de Libres Para Siempre en una galería importante de Madrid, *El hábil pelotazo estilo libre nacionalista*, que tuvo lugar en el año 2000 el grupo prepara una muestra de pintura y medios digitales, aunque también hay fotografía, dibujo o un circuito cerrado de televisión. Todo lo cual constituye un *collage* nostálgico que es una reflexión sobre los grandes procedimientos de creación colectiva: versión (de la propia obra), presentación (más o menos mimética o descriptiva), representación (inspirada, espontánea) y montaje-espectáculo (fig. 189).

Medios y técnicas comunitarias que se ponen al servicio de un rescate. En efecto, Libres Para Siempre encuentra en el almacén del estudio lienzos antiguos y materiales cubiertos literalmente de polvo y los trae de nuevo al salón. Por ejemplo, escoge cuadros que desembastilla y presenta plastificados. Otros sirven como pedestales para nuevas esculturas u ostentan luces espectaculares, marcos pintados, plantas o sonidos.

El concepto de visión múltiple, trasunto del proceso colectivo, inspira así un conjunto de obras que se aproximan rebeldemente a todo cuanto el grupo observa en el estudio. Piezas que se construyen cada día bajo una tenaz anulación del ego narcisista en pos de un "ver" las obras, en el sentido de disolverse en ellas, para recrear una mirada colectiva cargada de fuerza (las luces que animan varios de los cuadros de la muestra confieren a los cuadros el papel de pequeños centros de energía) y proporcionar satisfacciones raras, derivadas de lo pintoresco del "material" empleado.

Así, el grupo trata de aprehender objetos, personas y sucesos como si fueran (meramente) obras de arte, lo cual puede ser visto como una degradación.⁴³ Y es que la mayoría de los cuadros de esta muestra son versiones de la propia obra y por tanto, representan una realidad que tiene varias caras. Por lo menos tres: la del motivo, la que ofrece de ella la obra original del grupo y la que muestra la nueva versión.

Estas facetas tienen algo en común si logramos imaginarlas como ideas o propósitos de los que las versiones no son más que una forma que aspira utópicamente a fundar una lectura inmanente. Como si cada forma artística llevaran su contenido (la idea o el propósito) consigo. La teoría del inmanentismo no ha tentado a los lingüistas, pues la idea de que "el lenguaje está conectado con el mundo porque contiene al mundo" suena ingenua. De todas maneras algo conecta representación y realidad y para un artista colectivo resulta tentador investigar en ese sentido.

⁴³ El filósofo y crítico de arte norteamericano A.C. Danto, pone un ejemplo donde señala las fricciones, degradaciones y malentendidos que se producen entre los objetos y sus representaciones artísticas: "Constituiría una decepción (...) para un coleccionista de objetos de arte pujar por lo que se anuncia como "un grabado del Padre de la Patria" para acabar poseyendo un billete de un dólar". Arthur C. Danto, *El cuerpo/el problema del cuerpo. Selección de ensayos*, Síntesis, Madrid, 1999, p.133



Figura 189. LPS, Vistas generales de la exposición *El hábil pelotazo estilo libre nacionalista*, Valle Quintana, Madrid, 2000

El filósofo y crítico de arte norteamericano A. C. Danto pone un ejemplo de esta clase de relación inmanente cuando explica que los unicornios, por ejemplo, sólo existen en imagen y que si alguien descubriera uno tendría que tener el mismo aspecto de corcel con cuerno que dicta la fantasía. Del mismo modo las cosas del mundo nos dicen cómo deben ser sus imágenes, aunque éstas sufran distorsiones y pérdidas de resolución al ser encarnadas con la mediación de la forma artística, científica, lingüística...⁴⁴

Libres Para Siempre se puede decir que trata a sus cuadros antiguos como unicornios de significado, es decir, como conceptos determinantes de su forma.

Así amparado en la idea de que toda imagen es interpretación de algo que a su vez será interpretado de nuevo por el espectador, Libres Para Siempre subvierte el típico encadenado de ficciones tendentes a producir un discurso que hable al espectador claramente (pegado al concepto o la cosa) por medio de versiones burlescas, y presupone una fenomenal capacidad de lectura por parte del espectador. El cual experimenta estos cuadros como dilemas desasosegante.

A veces, si las representaciones no son versiones, se fuerza a los lenguajes, verbal y figural, a colaborar, lo que supone equiparar las competencias de lectura, ya sea discursiva o iconográfica para "ver" el cuadro. Todo lo cual es un reflejo de que lo sucede continuamente en el seno de un equipo entusiasta cuyos miembros deben "mostrar" y "contar" para hacerse comprender y describir lo que aún no se ha pintado del todo.

Hay un cuadro en esta exposición, que no es una versión y que escenifica este dilema esencial. Demuestra la inmanencia del significado, es decir, cómo un contenido contradictorio y expresado verbalmente como tal se puede articular en forma sensible.

El título del cuadro, *¿Son chirivitas o granos de arroz?*, se refiere a unos puntitos blancos, que salpican la imagen.

Dichas formas pueden verse como los puntos brillantes (fosfenos o chirivitas) que vemos cuando nos presionamos los globos oculares o somos deslumbrados, por ejemplo. Tal interpretación se ve reforzada por una iluminación tipo *flash* fotográfico que incide intermitentemente sobre la superficie del lienzo (fig. 190).

Pero precisamente ese flashazo reiterativo nos remite también al momento en que se toman muchas fotografías seguidas cuando sale la novia de la iglesia y los invitados le están tirando arroz.

Por otro lado, la imagen es un dibujo a línea, copia de una ilustración de Maria Gripe, una dibujante de cuentos que era muy popular en los 70, lo que aleja mucho la imagen de la experiencia real del deslumbramiento y de la formalidad de la instantánea

⁴⁴ "Hay cosas que sólo existen en imágenes, como los unicornios (...), pero si existieran los unicornios serían percibidos por medio de los mismos procedimientos que sus imágenes; por consiguiente no tendría importancia para nuestro concepto de los unicornios que hubiera alguien que afirmara haber descubierto uno en la Tierra del Fuego que demostrara tener con certeza ese cuerno central, pero también piernas cortas y tronco, un cuerpo como el de morsa, y ojos de cerdo —los unicornios sólo pueden ser descubiertos si son blancos y parecidos a los corceles, peligrosos y dóciles a la vez—. Sus imágenes nos dicen como deben ser, si existen (...) como las cosas del mundo nos dicen cómo deben ser sus imágenes, sujetas a variaciones topológicas y distorsiones." Danto, op. cit, p.146

fotográfica. El modelo real del cuadro bien puede haber sido el libro que contiene el dibujo de esta ilustradora con unos granos de arroz S O S por encima.

Lo raro de esta exposición procede pues de un exceso de conjetura y de un defecto de presentación. De una condensación que es resultado de mezclar estilos, medios artísticos, lenguajes ajenos al arte, la propia vida del estudio (y la iconografía que esta generó) con los objetos más insignificantes.

Respecto a la primera de las fuentes de inspiración mencionadas: los estilos artísticos. LPS se apropia de ellos de manera deconstructiva o caprichosa.

Por ejemplo, se podría interpretar la pieza *Estas mujeres siempre metiendo la pata* donde se ve una forma amarilla (cabeza de la rubia mujer que se supone está metiendo la pata en el horno) enmarcada por el negro del interior del mismo, que se encuentra, a su vez, encuadrado por el rosa que simula el exterior del electrodoméstico donde se instalan los paneles de control, como una versión figurativa de componer cuadrados de color a la manera de J. Albers (fig. 191). El parecido con un Albers se debe a que ninguna de las indicaciones figurativas es claramente visible, pues como en *Son chirivitas...* están representadas de manera muy económica y solamente leyendo el título muy atentamente puede uno descubrirlas en la imagen. La rectificación del cuadro original⁴⁵ consiste en clavarlo sobre una tela pintada de naranja fosforescente que representa una especie de rayos de cómic, lo que proporciona un marco más al cuadro de *Estas mujeres...* y acentúa el efecto compositivo basado en paralelogramos concéntricos. Mirando el conjunto, y teniendo en cuenta la dificultad de ver la mujer metiendo la pata, el cuadro parece la mención a un abstracto de Albers en plan torpe, gestual y burlesco.

Del mismo modo pero empleando lenguajes convencionales ajenos al arte, los autorretratos (ampliaciones fotográficas de los miembros de Libres Para Siempre poniendo cara de dinosaurios)⁴⁶ componen un diagrama muy del gusto del artista M. Kelley, que muchas veces sitúa sus personajes formando esquemas. Aquí las ampliaciones fotográficas sirven de soporte contradictorio, pues aspiran al estatus de diagrama de árbol. De esta manera, la fotografía representa una presentación señalética.

El video juego también inspira otra presentación, un cuadro que reproduce una jugada del popular *Tetris*. Este lienzo, del año 91, aparece en esta muestra sin ninguna modificación (ver fig. 173, p.419 y fig. 189, p. 541).

Tetris da fe del modo en que Libres Para Siempre saquea su propia vida de estudio y recompone sus propias iconografías trasvasándolas de un soporte a otro, de un lugar a otro.

Si el cuadro se ve distinto rodeado de los nuevos y fuera de su ámbito natural, la ubicua pantalla siempre presente en las discotecas,⁴⁷ también una fotografía, que Libres Para

⁴⁵ Exhibida en 1990 en *Callos de la Casa* en Estrujenbank, Madrid.

⁴⁶ Esta pieza es una versión del autorretrato con mala cara que encargó Gonzalo Cao para el macrocadáver exquisito presentado en *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* en 1994. En aquel autorretrato los miembros de LPS se hicieron unas fotografías instrumentales poniendo caras de dinosaurios porque sus rostros iban a sustituir a los de un grupo de estos animales. Estas fotografías son rescatadas y copiadas a un tamaño mucho mayor en la nueva versión.

⁴⁷ *Tetris* originalmente fue mostrado en una exhibición que tenía a las discotecas como tema. La exposición se titulaba *¿Dónde está mi ropa? ¿Cómo llegué aquí?* y se montó en 1991 en la sala Estrujenbank.



Figura 190. LPS, Vista del cuadro *¿Son chirivitas o granos de arroz?* con el foco de luz estroboscópica situado delante, Valle Quintana, Madrid, 2000



Figura 191. LPS, Vista de la galería con los cuadros reciclados *Estas mujeres siempre metiendo la pata* (colocado sobre una tela pintada de naranja con rayos) y *Homenaje a la regla y a la guerra* (en posición perpendicular a la pared), 2000.
Acrílico sobre lienzo, 40 x 56 cm.

Siempre tenía grapada a las paredes del estudio y que representaba unos ojos procedentes de un dibujo digital, resulta ahora irreconocible.

La historia de esta fotografía resulta reveladora. Libres Para Siempre había hecho un dibujo digital que representaba una cara muy peculiar.⁴⁸

Posteriormente hizo una fotografía de la pantalla del ordenador que mostraba el dibujo, pero el laboratorio encargado de revelarla hizo una prueba, que casualmente coincidía con los ojos del personaje, para comprobar si el negativo soportaría una ampliación a tamaño tan grande como LPS había encargado. Por otro lado, el colectivo había pintado años antes, en el 92, un lienzo que representaba una especie de pato de colores pastel (el original era un pastel de azúcar precisamente) que nunca había sido terminado ni expuesto. Estuvo colgado en el estudio mucho tiempo sin que los miembros del grupo pudieran adjudicarle nunca un fondo.

Así que para esta exposición el lienzo fue desembastillado y la figura recortada. Posteriormente se le añadió la tira fotográfica a modo de antifaz y del ensamblaje resultó una figura rara que se iluminó con un foco que daba vueltas a su alrededor confiriéndole una movilidad aparente que lo hacía aún más energético y vivaz (fig.192).

Envalentonado por el resultado de este casi mural (el *Endodermo*, que así se llamaba el personaje, estaba grapado a la pared) Libres Para Siempre se lanzó a extraer vida de los objetos más insignificantes. Así, por ejemplo, hace de un buda, de los que regalan en los restaurantes chinos, una escultura que presenta sobre un pedestal que es a su vez, un cuadro colocado perpendicularmente a la pared. El lienzo procede de la muestra Callos de la Casa, representa un surtidor rojo sobre fondo rojo y se llamaba: *Homenaje a la regla y a la guerra*. Puede ser que el budita, barnizado para aumentar su brillo, al ser de color granate le recordara a LPS un coágulo visto desde lejos (ver fig. 191, p. 455).

Igualmente, unas cajas de verduras, —decoradas con el imperativo, "*Te gusta*" — y colocadas a los lados del texto, "*¡¡Qué gusto!!*" , —pintado sobre un alfombrilla de ordenador— ,⁴⁹ constituyen una especie de ensamblaje que servirá de fondo fotográfico que reza, "*Te gusta, ¡¡Que gusto!!, Te gusta*".⁵⁰ Un trabalenguas debajo del cual el público de la exposición se hacía fotos (fig. 193).

Las piezas electrónicas que se presentan también son autorreferentes. Por ejemplo, se exponen juntas la película aleatoria *Turulato Tornillo, una aventura aleatoria por el infinito* y las caretas empleadas para la *performance Estamos del otro lado* (ver fig. 189, p. 451). Estas caretas son impresiones sobre papel de algunos de los personajes que aparecen en la película. En un último guiño al proceso que toda obra de arte del colectivo sufre necesariamente, los miembros de Libres Para Siempre se colocan las caretas y delante de su autorretrato ejecutan el baile que unos ficheros de ordenador, primero, y unos voluntarios, después, habían efectuado en *Existencias agotadas* y en *Cha cha chá*, respectivamente. Les faltaba sentir y ver desde el otro lado: el del público

⁴⁸La versión pintada de este fichero digital se pudo ver en *El Demon-nio Drojo*, Guadalajara, 1995 (ver fig. 197, p.468)

⁴⁹ Era una de las propuestas que LPS lanzó en el cadáver exquisito producido para *El ojo atómico* (1994) y que no fue aceptada en beneficio del paisaje chino (ver fig.180, p.429).

⁵⁰ El teatrillo recuerda a los telones que Patricia Gadea y Belén Sánchez encargaron pintar para que las mujeres se colocaran enfrente y se hicieran fotografías.

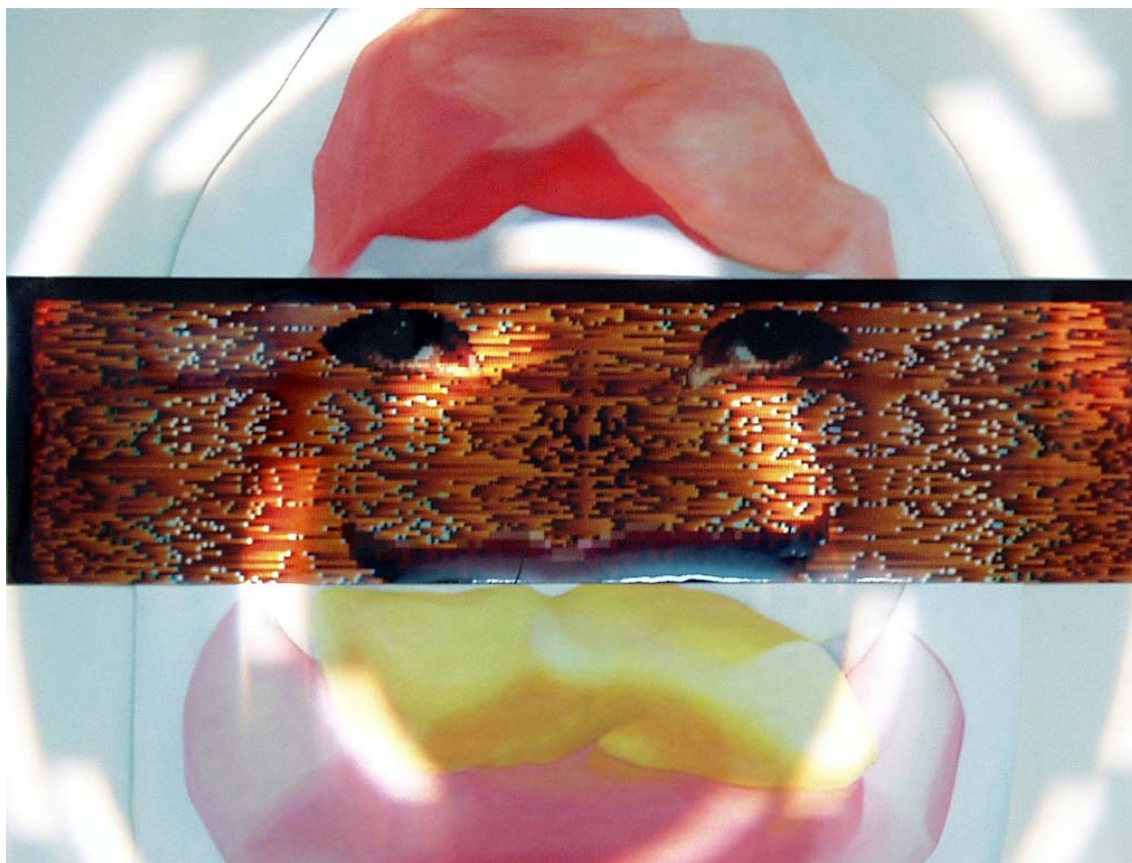


Figura 192. LPS, *Endodermo*, 2000. Fotografía, acrílico sobre lienzo recortado, y foco giratorio, 150 x 150 cm.



Figura 193. LPS, *Te gusta ¡¡Qué gusto!! Te gusta*, 2000. Técnica mixta
 “El novelista norteamericano Bret Easton Ellis, autor de *American Psycho*, posó en el escenario construido por LPS”

cómplice. Y también, y por qué no, del lado del objeto artístico. Es decir, LPS juega a sentirse objeto simbólico: osos, turulato y borrachos de ordenador.

b. Desfachatez formal y temática

Este apartado se dedica a exponer cuatro técnicas comunitarias características de LPS: animar la vida del estudio, hacer presentaciones pop, inventar representaciones verosímiles pero que aprovechan gestos azarosos y realizar versiones en distintos medios.

Animar la vida del estudio

Desde su primera exposición el grupo procuró alentar en su seno el ejercicio de aceptación de los acontecimientos que surgieran en el estudio por insignificantes y ridículos que pudieran resultar (todos ellos rasgos distintivos de la desfachatez, que es descrita comúnmente como aquello que sólo hace gracia a sus productores) para ser inmediatamente trasladados a un medio noble como es la pintura. Este "saber hacer con desfachatez colectiva" se concretó en el concepto de estudio como laboratorio de expresión desinhibida, de producción de acontecimientos pintables.

En el texto de Libres Para Siempre titulado *Trabajo anónimo y de grupo* se explica este mecanismo:

"La labor de grupo es un intento de superar el "expresionismo" del método individual de trabajo, que con frecuencia, hace caer en el desaliento que provoca la impotencia a la hora de presentar algo, para poner el acento en el "neutralismo" del poder concebir, que es lo que lleva a la alegría".¹

El arte colectivo ofrece pues un aspecto alegre, festivo como reflejo de la desfachatez metodológica que LPS califica de "neutralismo" y que no es más que una forma de amortizar el azar colectivamente.

Así lo describió Patricia Gadea en el catálogo *El Demon-nio Drojo*:

"La pintura de los "Libres" es la sucesión de las fiestas que se ofrecen a sí mismos, una obra basada en la soberanía del capricho, centrada en la libertad, incluso en la libertad de disgustar".²

Beatriz Alegre también consideraba que el trabajo colectivo consistía en "hacer de la pintura una fiesta".³ Así que, en un alarde de literalidad propia del arte conceptual y del arte del contexto, LPS llevó, en algunos tramos de su carrera, la pintura a las fiestas. Y por eso consideró, por ejemplo, el medio de la discoteca, con su tradición de *videojokeys* que ponían imágenes a la música, un lugar apropiado para el desarrollo de su pintura.

La franqueza que reinaba en el estudio influyó en las primeras creaciones hasta el punto de situar en primer término mecanismos mentales colectivos que eran equiparados a acontecimientos iconográficos.⁴ De manera que enseguida se produjo un trasvase de

¹ Libres Para Siempre, "Trabajo anónimo y de grupo", en *El Demon-nio Drojo*, catálogo editado por el Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha, Guadalajara, 1995, p. 22

² Patricia Gadea, texto para el catálogo de Libres Para Siempre *El Demon-nio Drojo*, op. cit.

³ Alegre, op. cit., p. 6

⁴ Del mismo modo, en sus escritos, como los que aparecen en el libro *El arte en las redes*, los miembros de LPS desarrollan la fórmula de la franqueza y escriben sobre cada concepto (arte colectivo, en el caso de Almudena Baeza, el arte de los museos y galerías de la Red en el de Beatriz Alegre, las relaciones con la ciencia según Juan Jarén o las herramientas del Net-Art, en el de Miguel Ángel Martín) como si

lenguajes, discursivo y figural, pero también una reutilización de imaginería. Lo que implica un exceso de confianza en el poder comunicativo de la misma e introduce a Libres Para Siempre en una tradición de artistas discursivos que eluden la interpretación fácil. Una opción metodológica que Teresa Blanch, comisaria de la exposición *Los excesos de la mente*, describe así:

"Todos ellos (...) optan por usar el cuadro como desnuda pantalla mental, mientras se entregan a los sucesos libres de la propia pictorialidad. Lo importante no es lo que se ve sino lo que queda después de ver estas pinturas, la estupefacción de la dispersión de significados irreconstruibles por el espectador".⁵

Presentación pop

El concepto del patoso creativo, como el paleta borrachín de Estrujenbank o el transeúnte ingenioso de Preiswert, es un personaje real (un motivo artístico, una iconografía) e ideal (un público que consume las obras de arte colectivo con la disposición justa) a un tiempo.

El personaje real que LPS retrata es el consumidor patoso de los 90, que puede ser caracterizado por haber sido en la infancia el típico alfeñique y chivo expiatorio del patio de escuela y que cuando crece se convierte en un creativo consumidor de lo que los medios de comunicación emiten. Decimos creativo en el sentido de crítico y excéntrico pues el patoso es capaz de resistirse al avasallador martillo mediático por amortizar la información de manera subjetiva. Por ejemplo, puede fácilmente quedar con sus amigos para reírse de la película que pongan ese día y a esa hora en la televisión y hacerlo, ya sea ésta un dramón o un lacrimógeno *telefilme*. Su creatividad pues consiste en la subversión de imágenes y productos muy elaborados y específicos como, por ejemplo, las películas o las promociones publicitarias. Y esta forma de creatividad, real en algunos casos, es la que exhibe LPS en sus creaciones (del mismo modo que Estrujenbank expresa la naturalidad del hombre de campo, o Preiswert se inspira en el talento crítico-humorístico del transeúnte) pero también es ideal en el sentido de que los equipos desearían que todos los consumidores fueran así. En otras palabras se dirigen a ellos sin concesiones, como si constituyeran una mayoría.

Así que el patoso, al que se dirige LPS, se ríe, como el grupo, cuando debería, por ejemplo, conmovirse, sentir asco o miedo.⁶ Se avergüenza de los gestos solemnes y en cambio se expone al ridículo por su especialización entregada a causas nimias o gestos íntimos que expone públicamente.

Los sajones llaman a estos personajes *freaks* que literalmente quiere decir monstruos pero que en el *argot* juvenil significa locos por: los ordenadores, el personaje de Spyderman, la vida de Wynona Ryder... Suelen tener grupos de amigos del alma que son los únicos que entienden su humor y obsesiones.

hubiera sido vivido de manera que lo que dicen resulta muchas veces fuera del ámbito de las definiciones sociales. Lejos de resultar ambiguos, estos textos pueden ser vistos como muy didácticos.

⁵ Teresa Blanch, "Demoliciones, humores, ficciones y destellos en cascada", en el catálogo de la muestra *Los excesos de la mente*, op. cit., p. 26

⁶ La génesis de un género cinematográfico como el *gore*, que mezcla risa y miedo (más bien asco), puede verse como una aplicación de esta clase de consumo impertinente (en este caso lo que se consume es una película de "higadillos"). Al menos el *gore* que en España ideó Santiago Segura, y que se fraguó en el corto *Evilio* (1994) rodado en el estudio de LPS, parecía haber surgido de esta mirada oblicua (por humorística) dirigida al género de terror.

Estos personajes se saben un tanto *outsiders* pero juegan a parecer integrados. Sus dificultades de comunicación se deben a que son irónicamente muy sinceros (literales) cuando saben que no se les entiende. Y a que ven y leen en los mensajes que los productores emiten posibilidades no previstas.

Libres Para Siempre encuentra esta actitud colectivista y pop. Por eso funda un estudio que en cierto modo se aplica observar los motivos con ese aire burlón y obsesivo que caracteriza al *freak* de los 90 y a presentarlos con la literalidad fría y distante del estilo Pop.

Así que una de las tácticas comunitarias principales que LPS empleará es la de presentar el mundo del patoso: su iconografía esnob interpretada interesadamente, su actitud creativa de llevar cualquier producto al terreno personal más subjetivo, sus gestos íntimos ridículos, sus temas idiotas o géneros favoritos.

Para ello estudia la manera colectiva de elegir motivos, crear personajes y plasmarlos descriptivamente, sin estilo, es decir según el método realista del Pop, empleando primero el medio pictórico, como en la súper heroína de *Debuten* (p.154), los retratos de Esther Williams y Scott (p.98) o *Blancanieves cagando en la nieve* (p.240), y más adelante, el digital. Medio para construir a Turulato Tornillo o a la *Puch* de *Arigato*, (p. 266).

Además, como el ama de casa que tiene que hacer un menú con lo que tiene a su disposición en el supermercado de la esquina, LPS se centra en sacar partido de las formas que tiene a su disposición (pintura, realidad virtual, fotografía animada...) y en explotar colectivamente el grado de dominio que tiene cada miembro sobre ellas.⁷

Finalmente los motivos recurrentes que aparecen en las presentaciones de LPS (la Blancanieves de Walt Disney; el balón de fútbol; el retrato de Dalí; la ilustración manga; los árboles podados con formas figurativas del pueblo extremeño de Losar de la Vera; los textos pixelados; los símbolos, como el de la anarquía; los cuadros susceptibles de inspirar una versión o los autorretratos) son ejecutados colectivamente y sin ambición formalista, es decir, con un estilo pop monótono y poco original, pero preciso y colorista.

LPS, conocedor de la difícil historia del Pop español que nunca fue bien acogido por parte de la crítica española, más bien formalista y cultista, expone en el texto *Trabajo anónimo y de grupo* publicado en El Demon-nio Drojo el miedo a que esta clase de crítica de arte tradicional no entienda su táctica de relacionar los motivos pop con el arte de grupo. Su intento de vivificarlos colectivamente. Por eso dice cautamente:

"Aunque es cierto que el arte anónimo presupone un espíritu popular, ajeno a las rigideces a las que la crítica le somete, no creemos que el arte deba caer por ello, como creen los conservadores, en un populismo simplificado, ni tampoco en la glorificación de lo popular".⁸

⁷ Otra manifestación de su deseo de aumentar su competencia técnica es el contratar a un programador (*Concurso Libres Para Siempre Campo de la Excelencia*, 2000) e involucrar a dos amigos científicos Juan Jarén, físico y músico experimental, que pasa a formar parte del grupo en 1996, y Juanjo Fernández, matemático autor de la programación de la pieza para red *Composite* de 1997.

⁸ LPS, *Trabajo anónimo y de grupo*, *ibidem*

Esta obsesión pop de Libres Para Siempre por la iconografía (como única realidad representable artísticamente más allá de la circunstancia política, social o de otra índole que defina al motivo) y por la doble mimesis que ejecuta el consumidor creativo patoso (el patoso se mimetiza con el modelo dos veces, una poniéndose en el lugar del personaje a parodiar y otra cuando introduce su propio discurso teniendo cuidado de que no desentone con el entorno del que se apropia) se plasma tempranamente en un cuadro, que es una versión. Representa un detalle de un cuadro del pintor neoclásico David de una mano adulta que irrumpe entre unos niños (fig. 194).⁹ Aquí se une el enigma iconográfico de una mano abierta (según el poeta y crítico G. Davenport, un motivo misterioso y frecuente en la obra de este artista y que en el cuadro de LPS resalta porque se trata de un fragmento) al problema de la mimesis: sentir "el cuerpo del modelo a medida que se trabaja".¹⁰ Pues bien, lo que oculta la mano de David, más allá de la imagen que vemos, es, simplemente, según LPS, unas rodajas de chorizo. La mano abierta las acaba de lanzar a los nenes, como un sembrador. El chorizo simboliza la disposición creativa del patoso, tan irrespetuosa con los géneros y los mensajes, y, al mismo tiempo, da cuerpo al mecanismo de la creación colectiva que se pone en marcha a partir de un "material" tan sensible como un cuadro neoclásico listo para rectificar y que se introduce en la corriente de la vida cotidiana para manifestar su lado más desordenadamente pop.

Así que Libres Para Siempre demanda una mayor atención hacia la "radical incoherencia" que encuentra en los motivos pop y que parecen estar en sus cuadros "por puro capricho", esto es, como diría Davenport: "por una intuición exacta".¹¹ La clave, como dice el poeta, no está en el porqué de su aparición sino en lo que sintió el artista al ponerlos, en lo que le llevó a formar todo un mundo simbólico a su alrededor.

Representaciones fantásticas del patoso surgidas de amortizar el azar

Y es que el mundo simbólico que LPS construye alrededor de la figura del patoso no está formado únicamente de la iconografía pop de los 90, fríamente tratada. Lo normal es que ésta aparezca mezclada con unas representaciones, que podríamos llamar invenciones —pues son fruto de un método de trabajo colectivo que no busca retratar los motivos miméticamente—.

Para llegar a estas invenciones LPS recurre a tácticas como la pintura por turnos, la maratón de creación desinhibida, el cadáver exquisito, el *detournement*, el experimento formalista... Todas tácticas que producen lo que LPS llama "material". Estas representaciones pueden pues acompañar al motivo pop o pueden desencadenar la construcción, sobre ellas, a expensas de ellas, de alguna imagen forzosamente verosímil, figurativamente hablando. En esto el grupo coincide con Estrujenbank, pues,

⁹ El cuadro de Libres Para Siempre es un sector circular de la muestra, *Artistas Todos*, Fúcares, Almagro, Ciudad Real, 1991

¹⁰ Guy Davenport, *La muerte de Picasso*, Verdehalago, Universidad de Ciencias y artes del Estado de Chiapas, México D.F., México, 2000, p.12

¹¹ El autor se refiere a la razón misteriosa ("No necesitaríamos de la crítica en absoluto si el arte no fuera de una radical incoherencia.") por la que hay una manzana y una pera en las Señoritas de Avignon: "fueron puestas ahí por puro capricho: esto es por una intuición exacta". Guy Davenport, *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, Turner Fondo de Cultura Económica, Madrid, México 1998, p. 92



Figura 194. Libres Para Siempre, sin título, 1991. Acrílico sobre tela montada en bastidor con forma de sector circular, 60 cm. de radio y 120°.

pese a dominar muchos recursos del arte abstracto, es raro encontrar en la producción de Libres Para Siempre imágenes no figurativas.

Una táctica específica, derivada de la estrategia general de aprovechamiento de "material", surge cuando el grupo da el salto desde medio pictórico al digital. Efectivamente, Libres Para Siempre idea un método para, al tiempo que explora el *software* de animación digital (Animator.Pro) producir unos residuos, unas imágenes que son fragmentos de animaciones, ruinas (a veces los ficheros se corrompen), productos aleatorios que aparecen cuando se emplean herramientas automáticas propias del programa, generalmente diseñadas para funciones diferentes a las que LPS realiza, y que se ofrecen al proceso constructivo básico del *collage*.¹²

El procedimiento de trabajo era más o menos el siguiente. El grupo estableció unos turnos para que cada miembro se sentara delante del computador y comenzara a dibujar empleando estas herramientas nuevas bajo la atenta mirada del resto. Los efectos que éste elegía, lo que perseguía (a veces, realizar una imagen figurativa convencional) era un misterio para los demás que no obstante opinaban y presionaban. Cuando el ejecutor decidía dar por terminado el dibujo lo guardaba en un archivo común (el grupo lo ha llamado memoria visual). El siguiente en intervenir podía partir de ese dibujo concreto y seguir modificándolo, pues la primera versión se encontraba a salvo en la memoria visual, o empezar uno nuevo.

Finalmente estos ficheros contienen un material muy interesante para la descripción del espíritu de reciclamiento y construcción que domina a Libres Para Siempre.

Muchas de estas representaciones pueden ser vistas como naturalezas muertas que cumplen su ciclo aceleradamente en el ordenador: son primero una innovación, luego algo trivial y acaban disipándose en lo familiar.

Así, por ejemplo, en la exposición *El Demon-nio Drojo* (Guadalajara, 1995) LPS publicó en su catálogo algunos de sus dibujos digitales, fotografiados directamente de la pantalla y que muestran la culminación de la fase, dentro de lo que hemos llamado un ciclo acelerado de naturaleza muerta, de innovación. Fase que comienza cuando el grupo intenta rentabilizar colectivamente imágenes residuales y se cierra cuando reconoce en algunas de estas imágenes una artisticidad, que hace que merezcan ser fotografiadas (fig. 195). Más adelante algunas de estas fotografías se trivializan introduciéndolas en un universo doméstico. Se les añade un texto o algún otro elemento que las liberan de su rareza para que finalmente, y tras otros procesos de selección y traducción a otros medios: pintura, *performance*, animación..., adquieran el aire rotundo y familiar de los iconos pop que tanto fuerzan el ingenio interpretativo del consumidor moderno. De hecho el espectador que acudió a la muestra, al ver en el catálogo tantas imágenes digitales mientras que en la sala de exposiciones se le ofrecía sólo pintura, podía muy bien pensar que se le estaba ofreciendo un recordatorio con imágenes de

¹² En el catálogo de LPS, *El Demon-nio Drojo*, el grupo califica a estas herramientas de "9 2 AA" ("novedosas") y "pintasolos". Concretamente en el texto "¿Es usted un artista?" se plantea al lector la pregunta: "¿Qué tiene que decir un artista sobre los ordenadores?" y se le ofrecen tres posibilidades. Una de las cuales contiene los términos arriba indicados: "Molan. Tiene colorines, azar programable, memoria visual, herramientas 92AA y pintasolos. Están próximos a las zonas calientes de máxima energía y buen rollo (pasta y novedad). Informáticos y artistas nos entendemos bien por eso yo pinto lo que veo en la pantalla del ordenador, él es mi guitarra eléctrica." *El Demon-nio Drojo*, op. cit.



Figura 195. Libres Para Siempre, páginas centrales del catálogo *El Demon-nio Drojo*, 1995.
Fotografías de pantalla de ordenador

algo que no había podido ver en la exposición. Esto no es del todo cierto porque una serie de los cuadros expuestos estaban inspirados, hasta se puede decir que eran copias, de algunos de estos ficheros digitales (figs. 196 y 197).

Pongamos un ejemplo concreto de un personaje representado en ambos medios. La historia comienza cuando un miembro de Libres Para Siempre rescató un cuadro (*frame*) de una animación de una imagen abstracta que, al ser sometida a una herramienta conocida como ciclo de color, arrojaba como resultado una imagen agradable cromática y formalmente hablando que simulaba el caer continuo del agua. Posteriormente, se añadieron unos ojos y una boca realistas para que la pantalla pareciera un primer plano de una cara. Finalmente este rostro, que parecía soñado, sirvió como modelo primero fotográfico y luego pictórico. El uno aparecía en el catálogo de El Demon-nio Drojo (ver esquina inferior izquierda, fig. 195, p. 466) y el otro colgaba en la exposición (fig. 197).¹³

Igualmente, el aún más versátil "Chino" (ver esquina inferior derecha, fig. 195, p. 466,) se transforma, primero –en esa fase del proceso llamada *vanalización*–, en una animación donde, como sabio oriental, salmodia: "En días muy calurosos la mayonesa podría matarte",¹⁴ y luego –fase de tornar la ocurrencia en familiar o pop–, en el dibujo digital del Sr. Dios, que disfruta de un cuerpo de mujer enfundada en un mono rojo compartiendo su despacho con unos amigos (ver fig. 187, p. 443)¹⁵ y que también aparece en otra imagen digital acompañado de otros colegas volando en medio de una explosión que simula el Big-bang que da origen al universo (fig. 198).¹⁶

Así que el procedimiento representativo y azaroso de poner caras a las manchas (una adquieren expresión y otras no) da lugar a figuras que LPS quiere cada vez más verosímiles y familiares y que, como hemos dicho, aspiran al *estatus* de personaje pop, como ese dios chino-a.

Antes de recurrir a la electrónica, Libres Para Siempre ya ensayaba tácticas de representación colectiva para hacer aparecer una similar clase de gestos idiomáticos que posteriormente se transformaban en motivos que a su vez servían a esta comedia particular de participar en los juegos surrealistas más audaces y que se volvieron habituales en el método de representar colectivamente (con desfachatez de patoso creativo) de LPS. He aquí algunos ejemplos.

Una foto encontrada en la que se intercambian las cabezas de los novios; dar la vuelta a un lienzo y pasárselo a otro artista para que lo acabe; pintar un texto; colorear arbitrariamente un dibujo a línea como se hace en los cuadernillos infantiles de pinta y colorea, sin salirse del contorno; pintar a sangre sobre estampados regulares sacando figuras; atomizar descabelladamente las tareas para que la representación pase por todas las manos; reproducir chistes; emplear juegos de combinaciones formales para modificar significados de manera que el resultado sea un jeroglífico, etc. Son

¹³ Existe además otra vuelta de tuerca de esta imagen: *El endodermo* (2000) (fig. 192, p.457).

¹⁴ La pupila en forma de espiral en el lenguaje convencional del cómic significa personaje intenta hipnotizar al espectador.

¹⁵ Libres Para Siempre, *Puede que en el universo haya vida, pero ¿y vidilla?, No hay nadie*, Arte digital español, Art Futura, Madrid, 1997.

¹⁶ Libres Para Siempre, *Buenos días*, fichero digital reproducido en *El Paseante*, nº 27-28 *La revolución digital y sus dilemas*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997, p. 135.



Figura 196. LPS, Sin título, 1995. Acrílico sobre lienzo, 100 x 140 cm.



Figura 197. LPS, Sin título, 1995. Acrílico sobre lienzo, 100 x 140 cm.



Figura 198. LPS, *Buenos días*, 1997. Fichero digital impreso en papel.
Otra imagen del Sr.-a. Dios-a chino-a en fig. 187, p. 443

mecanismos simples que dan como resultado unas figuras o unos fondos que se mezclan, sostienen o aparecen junto a las otras presentaciones que hemos llamado pop. Lo que significa que, en Libres Para Siempre, también hay una fantasía con el motivo pop, que corre paralela al gran número de auténticos personajes pop (como Blancanieves o Koji Kabuto, por ejemplo) pintados por Libres Para Siempre a lo largo de su carrera.

Realizar versiones de los motivos patosos en distintos medios

A medio camino entre las tácticas de presentación (mímesis) y de representación (invención que amortiza el azar) Libres Para Siempre desarrolla la técnica comunitaria de la versión de la propia obra en otros medios.

Explicar esta estrategia exige recordar el concepto de "material". Un equivalente de la idea o propósito que guía la producción del artista individual y que en el seno del colectivo es un conjunto de referentes sensibles capaces de retratar al patoso. Ese "material" muchas veces son cuadros que pasan a ser motivos para desarrollar en otro medio o a través de la participación del público. De manera que a lo largo de su carrera Libres Para Siempre, por medio de alguna versión, intenta vincular unas exposiciones con otras.

Concluimos este recorrido por las técnicas comunitarias características de Libres Para Siempre estudiando algunos de los retratos que el colectivo hace del patoso táctico. Ese que "hace con lo que tiene" y que, en este trabajo, y también según Certeau, hemos identificado como práctica cotidiana de consumo creativo (en Preiswert ecológica).

Los "motivos patosos" de LPS, tanto si se construyen miméticamente, como si surgen azarosamente o si simplemente viajan de un medio a otro para constituir una versión, se reconocen porque el aspecto o la acción que desarrollan es siempre un tanto bochornosa.

Podrían describirse con una onomatopeya de cómic: el *jglups!* que emiten aquellos que han metido la pata, que notan cómo su desconcierto les deja con cara de tontos.

Así, en el apartado de los personajes que están haciendo cosas ridículas y que se presentan bajo el estilo pop vemos a los citados: Blancanieves cagando en la nieve mientras se acerca un esquiador por detrás, a una chica disfrazada de superheroína con las bragas por encima del esquiama que nos apunta con una pistola de agua o a Turulato Tornillo un muñequito bizco y mareado por dar vueltas al tuntún.

Otras veces no es lo que hacen sino su aspecto el que es cómico. La novia fea y el novio afeminado son graciosos porque alguien ha intercambiado sus caras en la fotografía (ver fig. 169, p.412) o la flor que es apenas un brochazo y parece una animada cabeza parlante, que cuenta chistes (fig. 167, p. 411).

Para crear los primeros (Blancanieves, la superheroína casera y Turulato Tornillo), el grupo desarrolla su talento para la mímesis o imitación, para construir presentaciones, y pone a prueba las técnicas de copia de fotografía, de invención y retoque de fondos, y sobre todo las de elección de motivos capaces de personalizar un concepto, en este caso, el de patoso, de manera popular, o lo que es lo mismo empleando símbolos muy literales. Por ejemplo, Blancanieves encarna la pureza que los elementos de su nombre: blanca y nieve se encargan de señalar, reiterativamente, en el cuadro de LPS se encuentra en un entorno nevado.

Por el contrario los personajes ridículos (los novios y la flor, por ejemplo) responden al procedimiento básico del cadáver exquisito. Son más bien ocurrencias, representaciones no miméticas, surrealizantes, que obedecen a las tácticas del dibujo automático, del *collage* que quita o que pone lo mínimo para cambiar el sentido. Muchos de ellos son grafismos, patosos en sí mismos, y su versión consiste en una copia en otro medio.

El procedimiento de las versiones se adapta al origen de cada personaje. Así las piezas que son fruto de tácticas de representación capaces de amortizar paradojas visuales y que surgen más bien cuando el equipo emplea medios rápidos,— por ejemplo, dibujo, frente a pintura, foto-*collage* en vez de *collage* pintado, animación en lugar de realidad virtual, *happening* (en un contexto cargado como ARCO, por ejemplo) en lugar de *performance* (construida expresamente para un festival), fotografía de pantalla en lugar de construcción de escenarios, etc.—, se trasladan a los medios lentos, que ponen su granito de arena en la tarea de producir perplejidad. El espectador ingenuo se pregunta: "¿Porqué resultaran tan raros los novios de ese cuadro realista con la leyenda que reza: *La familia es el hogar de la especie humana?*",¹⁷ o: "Mira que valor tuvo el artista que dio estos brochazos tan sueltos y luego osó ponerles ojos ¿Y si hubiera salido mal?" (fig. 199).

En cambio los personajes que están contruidos al modo pop surgen poco a poco en el trabajo que da el medio lento y luego pueden aparecer en versiones más livianas. Así la figura de Blancanieves cagando en la nieve, se transforma en la letra "e" mayúscula del alfabeto de iconos que Libres Para Siempre ha construido catorce años después (fig. 199).¹⁸ Su uso es ahora ligero, prácticamente inmediato pues con sólo apretar una tecla sobre cualquier imagen digital se genera una versión automática de aquel emblemático cuadro.¹⁹

Finalmente los personajes pop (miméticos) son una variante que ilustra ese descabellado ideal que los personajes más espontáneos intentan también apoyar. El ideal que inspira una misión para el artista colectivo: hacer aparecer formas que esconden un significado inmanente. En otras palabras, retratos del proceso comunicativo, del momento en que la información, la forma, es amortizada, consumida creativamente para producir un objeto.

Decíamos de las naturalezas muertas y de los personajes representados que pasaban al medio pictórico (como los ficheros digitales pintados para *El Demon-nio Drojo*) que obedecían a un ciclo de tres fases: innovación, trivialización e incursión en lo familiar. Un ciclo que LPS invierte en el caso de los personajes que son presentaciones pop. Así

¹⁷ El cuadro reproduce un *collage* que representa a dos novios con las cabezas recortadas e intercambiadas. En el cuadro, la operación de cortar y pegar no se nota. También el retrato de Dalí con cuerpo de Fofó responde al procedimiento de construcción de personajes mediante el intercambio gratuito de cabezas.

¹⁸ "¡Libres truetype es una fuente de escritura creada por el colectivo Libres Para Siempre en 2002. Fue presentada en el marco de la feria de Arco Electrónico y desde entonces está disponible gratuitamente para ser descargada por cualquier usuario en el website del grupo: www.libresparasiempre.com.

¹⁹ Igualmente, la superheroína casera del cuadro *Dabuten Spark* tiene su *alterego* fotográfico en los *collages* del catálogo *El Demon-nio Drojo* (ver p. 154 y fig. 119, p. 293). También Turulato Tornillo, el personaje central de la película flash titulada *Turulato Tornillo una aventura aleatoria por el infinito*, se resume en una careta que permite prolongar su vida en versiones que transcurren fuera de la pantalla. Como en la *performance* *Estamos del otro lado*.



Figura 199. LPS, Vista del estudio con la flor que cuenta un chiste entre dos focos de discoteca, 1992. Acrílico sobre lienzo, 160 x 160 cm.



LPS, Dos imágenes realizadas con la fuente de escritura *¡Libres truetype*.
 Izda: la letra “e” minúscula sobre un fondo neutro
 Dcha: la letra “e” minúscula sobre una imagen

los iconos como la Blancanieves de Walt Disney, los superhéroes y los peculiares muñequitos que venden los chinos son motivos cotidianos de fácil lectura. Es decir familiares.

Resaltar su lado oscuro a través de situaciones triviales como: defecar, hacer el ridículo y resultar pesado, respectivamente, hace que éstos adquieran una complejidad peculiar, pues, se hacen necesarias dos competencias de lectura. Una lingüística (la clave de interpretación de estos personajes está en su nombre, por ejemplo, el apellido de Turulato: "Tornillo" se refiere a algo que penetra obstinadamente y que remite al dolor de cabeza que producen, por ejemplo, los atracones de televisión o los encuentros con personas pesadas que le dejan a uno turulato, atontado). Y otra iconográfica donde se interpreta a través de otro canal la misma información: el muñequito de los chinos tiene cara de mareado (turulato) y la animación lo hace girar (como un tornillo). Ambas competencias sirven para formar un sólo significado, pero que tiene en sí el germen de posibles versiones. Esto habla pues de la inmanencia del mismo que se despliega en forma de idea o propósito unitario en todas las variantes.

Finalmente, el grupo realiza una innovación formal cuando equipara los accidentes que aparecen en la superficie de sus lienzos al realizar experimentos metodológicos o al manipular objetos encontrados (acontecimientos respetados, en terminología de Lyotard) y contenido discursivo. Por eso piezas como *Turulato Tornillo...* son formal y materialmente avanzadas.

Así que LPS llega a retratar al patoso mediante unas figuras que, según la terminología del grupo, producen una mezcla de sentimientos. Figuras paradójicas que retratan el enigma de la comunicación avanzada de los 90 donde los productores intercambian su puesto con los consumidores y escuchan, mientras que los consumidores, en otro tiempo pasivos, crean.

Como los paletos de Estrujenbank o las pintadas de Preiswert, los patosos son polisémicos y multifuncionales y entroncan con una tradición neopop poblada de peluches contradictoriamente amenazadores, seres manga iracundos y vergonzosos, estrellas de cine que son cerditos valientes o héroes literarios sajones repulsivos y adorables.

c. Crisis permanente de identidad

La búsqueda de un lugar propio, más tolerante con los presupuestos de trabajo en equipo y de preocupación por implicar al público que los espacios tradicionales consideraban cuestiones irrelevantes, arroja como resultado práctico una de las técnicas comunitarias características de Libres Para Siempre: montar exposiciones participativas y apegadas al contexto que rodea al lugar de exhibición, ya se manifieste éste en alguna particularidad física del local o en los más intangibles condicionantes sociales y políticos.

Cuanto más fiel es la exposición al contexto, más se diluye la identidad del colectivo. De manera que el conflicto productor-receptor en el que LPS vive inmerso (hay que recordar que su representación técnica comunitaria característica es el paradójico receptor creativo) encuentra en esta técnica expositiva, que reflexiona sobre los conceptos de obra y evento, una forma de materializarse.

Así las exposiciones descritas en el primer epígrafe dedicado a LPS son ordenadas en este tercero teniendo en cuenta: el principio del receptor creativo (también llamado patoso impertinente) y cómo las principales tácticas comunitarias desarrolladas por el grupo para hacerlo visible en obras se enriquecen a su vez por esa exigencia de hacer del acto de exponer un medio con significado.

Anonimato

La obra de Libres Para Siempre se pliega a dos estrategias básicas. Cada planteamiento coincide cronológicamente con dos etapas que podrían ser descritas como, la era de la pintura, donde la estrategia básica es el anonimato (potenciador de la desfachatez creativa), y la del medio digital, que coincide con una exploración que podríamos llamar táctica (prescriptora del consumo creativo).

La primera táctica de organización de Libres Para Siempre determina que el grupo se constituye como asociación anónima, lo que en su caso significa que va a ir cambiando de nombre en cada exposición.

El planteamiento político de presentarse como grupo anónimo surgió, como ya dijimos, a partir de una primera exposición en la que cada miembro del colectivo colgó su obra pictórica mezclada con las de los demás.¹

En su primera exposición ya como equipo, sus miembros aludían a esta libertad por medio del nombre que dieron a su pieza *Proyecto Libres Para Siempre* para la que redactaron un pequeño manifiesto. Allí se decía: "Siete personas decidimos trabajar en grupo: (...) Porque estamos en contra del individualismo y a favor de la realización personal."² Y más adelante: "(...) La disolución de la responsabilidad individual sobre la obra permite un distanciamiento más creativo y libre". O: "(...) Se produce la destrucción de mitos como la importancia de la personalidad del artista y sus vivencias, el estilo, o la angustia del padre-madre-creador al desnudarse en sus obras frente al

¹ La muestra se llamó *Dolmen Jónico* y fue comisariada por Manolo Dimas en el centro cultural Floridablanca de El Escorial, 1989.

² Libres Para Siempre, "Proyecto libres para siempre", texto para la exposición *Callos de la Casa* celebrada en la galería Estrujenbank en 1990.

público". Finalmente aclara: "Nosotros tenemos cara, dirección y asistimos a las inauguraciones (de hecho en las invitaciones-recordatorio de la muestra *Dolmen jónico* aparecen las fotografías de sus DNI) pero ni nuestra cara ni nuestra firma figuran en las obras. El no tener nombre nos permite partir de cero siempre, con una libertad absoluta. Sólo nosotros tenemos el control sobre lo que vamos a hacer mañana".

Bajo el tono ingenuo y tajante del escrito, Libres Para Siempre matiza el significado de su proyecto (que, no hay que olvidar, en ese momento era lo mismo que su nombre) como un desarrollo del concepto de anonimato colectivo que para ellos era simplemente dejar hablar a las obras, lo cual relegaba a la firma a la condición de estorbo. Y aunque esta estrategia coincidía también con el concepto de anonimato ético de Preiswert que, heredando el planteamiento básico del arte conceptual, se oponía al arte como actividad productiva destinada al establecimiento de un mercado artístico. Y aunque compartieran aún más el interés de Estrujenbank por dinamitar ese poderoso mercado luchando desde dentro, es decir, obligándole a diversificarse aceptando una figura crítica como era la firma colectiva, se puede decir que Libres Para Siempre tenía su peculiar manera de ridiculizar el mecanismo de la firma.

Libres Para Siempre entendía que firmar era venderse al concepto de coherencia estilística y discursiva que era para él el peor enemigo de la apreciación artística como actividad consumidora libre. Por eso, en su manifiesto, sus miembros se apresuran a considerarse espectadores, consumidores de toda clase de arte y en consecuencia del suyo también: "Las obras están hechas para desprenderse de ellas. Nada más terminadas adquieren una radical autonomía y nuestra actitud hacia ellas pasa a ser la del espectador".³

La firma es ceguera, suciedad que compromete este ideal de consumir obras de arte con ojos y mente libres de prejuicios. Y no sólo trae confusión al espectador, que se enfrenta a ellas desde unas expectativas, sino también para el artista que, al asumirla, trabaja condicionado por sus propios (pre)juicios que se suman al influjo que la opinión del otro ejerce sobre él.

Así, los cambios bruscos de estilo computan, para el artista de éxito y para el público, casi como signos de que lo producido anteriormente era fruto de una equivocación. Y es que el artista que cambia a menudo sabe que el conjunto de su obra no tendrá esa apariencia de infalibilidad que da un estilo sostenido durante toda la vida y se sentirá entonces a merced del público que, al elegir consumir una línea u otra, estará legitimando un camino y censurando otro.

Por otro lado, al público, sobre todo al especializado (galeristas y críticos) y al coleccionista, en el fondo, tampoco le interesa un artista tan cambiante que no permita la inversión, es decir, que la elección de una línea de obrar quede desprotegida del peso que da que muchas otras personas hayan realizado la misma apuesta (no importa que esta sea una falsa apuesta porque en realidad no cabía otra elección). De manera que el artista estrella del mercado se convierte en una especie de genio romántico secuestrado por su propio éxito. Igual de atormentado que él es un excéntrico que no puede dialogar con su público y que sólo establece con él una relación dependiente de sólo dos reacciones: admiración o rechazo.

³ LPS, "Proyecto libres para siempre", op. cit.

En consecuencia, para LPS, el mercado de la firma causaba un conflicto que impedía al artista y al inversor expresarse libremente en sus papeles de productor y consumidor, respectivamente, tal situación se conjuraba lógicamente estableciéndose como colectivo anónimo. Lo interesante es que este planteamiento teórico y político tuvo unas consecuencias prácticas y metodológicas que llegaron a plasmarse de manera sensible, es decir, estilística.

Beatriz Alegre de LPS escribe al respecto:

"Provocábamos la desconfianza de los galeristas, que necesitaban el aval de un nombre y la promesa de una trayectoria futura para vender nuestras piezas. A la crítica se lo poníamos realmente difícil con nuestros continuos cambios de nombre y sin la referencia de una galería que apoyase nuestro trabajo. El apoyo institucional o el patrocinio eran prácticamente imposibles sin el apoyo de la crítica. En resumen: nuestras obras tenían aceptación, pero no conseguíamos mantenernos en el circuito profesional de la pintura".⁴

Continúa Beatriz Alegre:

"Nuestra postura, a veces, se interpretó como un desprecio a lo establecido, cuando sólo era crítica, y nunca despectiva. Este error de interpretación junto a nuestro carácter "alegre y sencillo" nos convertía, a los ojos de algunos profesionales del medio, en un grupo frívolo".⁵

Los apelativos "alegre y sencillo" tienen en el texto de Beatriz una nota que reza: "Lo opuesto a alegre y sencillo sería triste y complejo, no serio y falto de ambición, otro error de interpretación nefasto".

Nota que manifiesta los continuos malentendidos que rodearon al "patoso", entendido como actitud descriptiva de una forma de ser y pensar la actividad profesional por un colectivo de jóvenes de los 90. Una actitud que, como la que se deriva de un ideal que Estrujenbank situaba en el hombre *sencillo* del campo y Preiswert en el *alegre* (más bien guasón) transeúnte, indicaba la búsqueda un "lugar" propio para el arte colectivo de los 90 en el ámbito madrileño.

La historia de la búsqueda de ese "lugar", que como dice Alegre en su texto es nada menos que: "Un entorno donde nuestras obras adquirieran sentido y se muestren en su máximo grado de claridad",⁶ se desarrolla a través de la crónica que sigue, donde se detallan las tácticas expositivas más importantes que Libres Para Siempre ha desarrollado a lo largo los diez primeros años de su carrera.

El grupo aplica la táctica de adecuación al contexto como forma de presentación en espacios institucionales

El relato de esa andadura comienza con las exposiciones del grupo dedicadas en exclusiva al medio pictórico. Así, desde su colaboración con las galerías comerciales Fúcares (*Artistas todos*, 1991) y Buades (*Agradezco esta oportunidad*, 1992) hasta la última colectiva en que el grupo presenta únicamente una obra pictórica (*Técnicas de*

⁴ Beatriz Alegre, *El arte en las redes*, op. cit., p.62

⁵ *ibidem*

⁶ Alegre, *op. cit.*, p.63

lectura rápida, 1994),⁷ pasando por su exposición individual en Holanda (*El fútbol es así*, 1992),⁸ la táctica de LPS es la de adecuación al contexto y la resistencia o negación a efectuar la clase de exposición que implícitamente se le pide.

En efecto, las muestras anteriormente mencionadas son concebidas por sus promotores como exposiciones de carácter antológico, es decir, que pretenden una vista panorámica, y como mucho indicar alguna línea de actuación a desarrollar, de un grupo más o menos de moda. Antológicas celebradas descabelladamente pronto, sobre todo si pensamos en el director de Fúcares, que no conociendo apenas la obra del colectivo quería ¡en su segunda exposición! un *remake* del éxito obtenido en Estrujenbank. De manera que Fúcares, y posteriormente Buades, exhibieron (siempre guardando las distancias y sin perder de vista los medios puestos en juego) ese apresuramiento propio de los 80 que hizo de ellos la década del *hype*, según cuenta Robert Hughes en su *Historia épica del arte norteamericano*.⁹

Digamos que LPS no era, ni mucho menos Basquiat, Salle o Koons, pero su primera exposición en Estrujenbank resultó mucho menos agresiva para el concepto de grupo anónimo "patoso", es decir, por ejemplo, animador de una relación creativa con el público, que la propuesta, más o menos *hype*, de galeristas profesionales con los que trabajó Libres Para Siempre como Norberto Dotor y Mercedes Buades que tenían perfectamente estructurada su relación con los clientes.

Efectivamente, Juan Ugalde y Patricia Gadea al ejercer de galeristas visitaron varias veces la primera muestra que el equipo había llevado a El Escorial y se sentaron a hablar francamente de arte con todos sus miembros.¹⁰ Después de esto Libres Para Siempre les explicó su propuesta de hacer una exposición como grupo anónimo y ellos, después de pensarlo, ofrecieron su galería.

Además, en el mes previo a la inauguración, los artistas-galeristas fueron en muchas ocasiones al estudio de LPS a ver los cuadros y a comer con los miembros del grupo. De manera que cuando LPS planteó el mecanismo participativo de venta: pagar 5.000 Ptas., llevarse el cuadro debajo del brazo y dejar una foto en lugar de éste, además de su deseo de montar los cuadros pegados unos a otros formando un único panel que magnificaba la oferta y producía ansiedad, Estrujenbank pudo asimilar las novedades rápidamente porque estaba tranquilo en cuanto al producto que se vendía, que eran los cuadros.

⁷ *Arte Colectivo español en Túnez*, Galería La Marsa, La Marsa, Túnez. La exposición estaba comisariada por Patricia Gadea con el apoyo de la embajada española en Túnez.

⁸ La muestra se celebró en la Casa de España de Utrecht que se acababa de convertir en una de las sedes del Instituto Cervantes.

⁹ En los años 80, surgió, en los ambientes artísticos estadounidenses, un fenómeno definido como *hype* (traducción literal de "autobombo o promoción exagerada") que más tarde se utilizaría profusamente en el periodismo musical y que sirvió entonces a los críticos para definir a esa generación de pintores veinteañeros que, sin haber demostrado aún nada, era ya carne de atolondradas retrospectivas y objeto de culto para especuladores y coleccionistas.

"El *hype* puede definirse como la administración de la desproporción: ocupa el hueco entre el logro estético y la fantasía cultural e hincha el primero apelando a la segunda. El *hype* fue la partera de las reputaciones típicas de los ochenta: Schnabel, Salle, Koons, Basquiat y demás."

Robert Hughes, *Visiones de América*, Nueva Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, p.611

¹⁰ Por aquellos años ningún galerista o promotor de Libres Para Siempre conocía a los siete miembros del equipo.

Sin embargo Norberto Dotor cuando visitó Estrujenbank y compró un cuadro de LPS no se dirigió a sus miembros. Tampoco les informó de su interés por la repercusión mediática que había tenido la muestra.¹¹ Así que cuando les pidió para su galería en Almagro una exposición idéntica, es decir, que respetara el mecanismo de la compra y el formato de *Libres Para Siempre* (aunque pensaba subir los precios) al grupo le pilló por sorpresa.

Le contestaron que estarían encantados de exponer en su galería de Almagro pero que harían algo diferente, aunque seguían interesados en hacer participar a los espectadores.

No se volvió a hablar más del asunto y Libres Para Siempre preparó la muestra *Artistas todos*. Aunque grandes, había sólo diez cuadros compuestos de tres sectores circulares de 120° cada uno pero que se exhibían separadamente. El grupo había elaborado un vídeo que mostraba el mecanismo de formación de los cuadros donde se veían algunas de las mil variaciones posibles.

El galerista recibió al grupo en Almagro la tarde antes del día de inauguración de la muestra con un martillo y unas alcayatas y dijo que él montaría la exposición. Ni siquiera tenía una mesa para colocar el vídeo y mucho menos un aparato reproductor. Tampoco sabía que los cuadros eran sectores circulares y que debían mostrarse agrupados en tres conjuntos de diez fragmentos cada uno. Estos grupos se habían formado según el criterio estricto de posición en el cuadro final, de manera que Fúcares no podía aportar al montaje final valoraciones de gusto o de conocimiento de su galería (zonas privilegiadas, condiciones de iluminación especiales etcétera que suelen justificar la distribución de los cuadros en el espacio).

Del mismo modo, Buades deseaba para su *stand* de ARCO 92 unos lienzos grandes y serios como el que compró antes de llevar al grupo a la feria y desde luego no esperaba una actitud irónicamente irrespetuosa como se desprendía del nombre que adoptó para esta ocasión: "Agradezco esta oportunidad".

Tampoco el Instituto Cervantes de Utrecht estaba preparado para una exposición sobre un tema tan prosaico como el fútbol. Sin duda los organizadores hubieran preferido una exhibición de los mejores cuadros de un colectivo que era absolutamente desconocido en el país.

En Túnez LPS no siguió la política adoptada por la mayoría de los representantes del arte colectivo español que Patricia Gadea había seleccionado. En efecto, casi todos los grupos optaron por la fórmula de llevar la pieza paradigmática que pensaron serviría mejor al carácter panorámico de la muestra. Por tanto no les importó "repetirse" pues Túnez es un país donde el arte de todos ellos era nuevo.

¹¹ La periodista Paloma Aznar de El Mundo, por ejemplo, les dedicó un reportaje con fotografías y entrevista. También en el periódico El País salió una nota con una fotografía de LPS donde se decía "cuando alguien compra, colocan en el hueco dejado por la obra una foto con del comprador con lo que se lleva —hay unas cuantas caras conocidas del mundillo del arte entre quienes ya se han quedado con alguna pintura de Libres Para Siempre—. Por no hablar de otras informaciones que se dieron en esas fechas tratando más bien la noticia de la apertura de Estrujenbank, como las ya citadas en este trabajo reseñas de Maria Antonia de Castro y Horacio Fernández, para El País y Metrópoli (suplemento de El Mundo), respectivamente.

Paloma Aznar, El Mundo, sábado, 23 de junio, Madrid, 1990

Vampirella, El País, sábado 9 de junio, Madrid, 1990

Recogiendo lo más importante, LPS ante todas estas invitaciones decide ensayar nuevas formas de presentación de sí mismo. Y lo hace además desde una perspectiva nada pragmática, pues sus exhibiciones apenas responden a los requerimientos públicos y prácticos que se les hacen para centrarse en mostrar la cara privada y fútil de su trayectoria. Es decir, la más experimental, la más beligerantemente colectiva, y que requiere sin embargo de la complicidad de un público no especializado. Lo cual resulta agresivamente patoso en el seno de instituciones artísticas que tienen un protocolo para relacionarse con su público elaborado en la década del *hype*.

No es extraño entonces que la muestra que LPS llevó a cabo en la galería Fúcares de Almagro le pareciera al galerista poco comercial. Y es que el equipo, al llevar cuadros fragmentados para que el usuario tuviera que imaginarlos, o verlos en un sucedáneo como es un vídeo animado, estaba desafiando a ejercer su criterio a un espectador acobardado por años de escuchar a los galeristas decir que para comprar pintura había que dejarse aconsejar.

También en Holanda y Túnez el equipo estudia el contexto de las muestras desde una óptica demasiado subjetiva.

En concreto, la exposición de Holanda responde a la impresión de que la pasión por el fútbol constituye el vínculo más fuerte que existía entre España y Holanda en esos años, lo cual traía sin cuidado a los coordinadores de un espacio cultural que querían presentar a un grupo de artistas españoles en sus círculos más que convocar, como de hecho sucedió, a los hinchas del equipo y a la prensa deportiva.¹² Y en Túnez, los dos cuadros presentados responden a la mirada de un turista español en el mundo árabe.¹³

Curiosamente, la renuncia de LPS a presentarse como se le pedía, los cuadros caprichosos que llevaron a estas muestras, el talante doméstico y la presentación de las vivencias íntimas en vez de obras de eficacia probada, trajeron como resultado un gran éxito de ventas¹⁴ y de crítica.¹⁵

Libres Para Siempre inicia su andadura en espacios alternativos con un arte de contexto demasiado poco político

¹² La muestra también fue anunciada en los marcadores del estadio del Fútbol Club Utrecht.

¹³ *Técnicas de Lectura Rápida* es un cuadro que convierte un texto en un arabesco decorativo para recreación de la vista y relega el componente semántico de la escritura a un segundo plano, que es exactamente como un occidental "lee", por ejemplo, los versos del Corán que decoran las paredes de los edificios públicos en los países islámicos. El otro representa una fuente formada por unos personajes torpemente figurativos (son figuras compuestas mediante cubos) que recuerda a esas esculturas marroquíes reales, que LPS había visto en su viaje al país y que resultaron ser una manifestación del creciente interés de los artistas contemporáneos árabes cansados de su tradición iconoclasta.

¹⁴ Especialmente llamativa fue la acogida laudatoria del gran cuadro *Técnicas de lectura rápida* que fue, junto al de las fuentes, lo único que se vendió en la muestra, pese a su tamaño y al hecho de representar un texto en un idioma extranjero.

¹⁵ En Arco92, LPS tuvo el mayor éxito de crítica de su historia al recibir la visita de María Corral y el crítico Dan Cameron que se interesaron por un díptico que pese a que Buades renunció a venderles, compró ella misma. Posteriormente Cameron escribiría un artículo en el Art Forum sobre arte colectivo español donde se les cita junto a Estrujenbank, Preiswert y Empresa (bajo el apelativo Lost in heaven). "Other artist collectives include quasianarchist variations such as Libres Para siempre (Free forever), Lost in Heaven, and Preiswert (The price is right)". Dan Cameron, *Madrid letter*, Art Forum, septiembre, 1994, p.99

Diferente fue la experiencia del grupo en su primera incursión en un espacio alternativo, como era El Ojo Atómico de Madrid (1994). Aquí, LPS aplica la táctica de adecuación subjetiva al contexto. En este caso, la nave cedida por Tomás Ruiz- Rivas.

Este compañero y amigo de la facultad de LPS había manifestado públicamente su entusiasmo por la primera exposición del grupo y ya había ofrecido al equipo su sala Valgamedios para una exposición individual que fue muy de su agrado.¹⁶ Es fácil suponer que para su nave Tomás esperaba del equipo una intervención en la línea de estas muestras e incluso sugirió una retrospectiva individual.

Pero LPS viendo el tamaño del espacio decidió ejercer de comisario e invitar a participar a otros artistas para cumplir la tarea de asaltar la nave mimetizado entre ellos. Como en *Dolmen Jónico*, las obras se expusieron sin firma. Pero, a diferencia de lo que sucedió en sus peculiares antológicas, esta solución resistente desembocó en un gran fracaso que hizo que Libres Para Siempre se cansara de defenderse y luchar contra las imposiciones de los circuitos reservados al medio plástico.¹⁷

Consecuentemente, el grupo empezó a planear su incursión en el medio electrónico que se inició con *Arigatou Obrigado* (pieza presentada en la Fiesta Bom de *La Fura dels Baus* en el marco del festival sobre arte electrónico de *Art Futura*, 1994) y culminó en *:LPS* (proyección de la película *Turulato Tornillo un viaje aleatorio por el infinito* sobre las paredes del Mercado de Fuencarral dentro del festival "Existencias Agotadas", 1999).

En su aventura electrónica LPS recibió inicialmente una mayor comprensión hacia sus tácticas de mimetismo que le permitían el aprovechamiento de un "material" obtenido de la vida cotidiana, y que el grupo siempre conseguía vincular estrafalariamente al contexto de la muestra.

Así, la pieza *Arigatou Obrigado* mezcla dichos adolescentes e iconografía infantil que vincula, por el nombre de su autor japonés, a la cultura del entretenimiento manga y al contexto fiesta.

Por su parte, en *Existencias Agotadas*, LPS amortizó el "material" recolectado en las reuniones previas a la muestra *Pasen y Vean* (CCCB, 1999), que incluía fotos de los ensayos de los performistas y de las visitas a bares frecuentados por mendigos de Legazpi, canciones y conceptos, para producir una película flash aleatoria donde todo esto se mezclaba con frases escritas a la manera telegráfica que había surgido recientemente entre los usuarios del sistema de mensajes de los móviles.

Curiosamente las muestras *Justos por pecadores...* y *:LPS*, que se fijan en los detalles insignificantes que rodean a la vida cotidiana, lejos de producir obras de aire *amateur*

¹⁶ Parece todo muy amistoso, Valgamedios, Madrid, 1991

"Todos ellos, Libres Para Siempre, Empresa, Def con Dos y otras formaciones de carácter eventual, son nuevos en el panorama y tienen mucho que decir. Aunque se trata, pienso, no tanto de decir algo nuevo como de decir algo inteligente. Le doy los nombres con la recta intención de aumentar sus luces de usted, y para que sepa en el futuro donde dirigir sus disparos con certeza, porque empiezan a ser conocidos, y puede entrañar cierto riesgo el criticarles sin haber visto sus exposiciones".

Tomás Ruiz- Rivas, carta abierta a JM Bonet, con motivo de su artículo sobre la muestra *PSOE*, op. cit.

¹⁷ Ya comentamos que Tomás Ruiz-Rivas repudió la muestra *Justos por pecadores*. *Cubismo terminal* hasta el punto de no incluirla en la memoria que hizo sobre la andadura del espacio El Ojo Atómico.

dieron como resultado piezas que pueden calificarse de novedosas (incluso lujosas) técnicamente. De hecho, la instalación descuidada (*slack*) que fue *Justos por pecadores*. *Cubismo terminal* hubiera sido mejor aceptada al final de la década, mientras que la elección de la película *flash* como sistema de animación suponía un reto técnico avanzado, pues sólo años después se convertiría ésta en el medio estrella en Internet. Y aun así sin el plus de programación aleatoria que LPS ideó en aquella ocasión y que aún hoy sigue siendo una astucia poco explorada.

Libres Para Siempre emplea la táctica de la versión de la propia obra para realizar sus antológicas y catálogos

Fruto de otra clase de colaboración posible con un lugar de exhibición al uso, como era la institución, surgió la muestra y el catálogo titulados *El Demon-nio Drojo*, realizados en 1995 para ser vistos en la sede del colegio de arquitectos de Castilla-La Mancha en Guadalajara. Tanto en *El Demon-nio Drojo* como en las otras dos muestras con catálogo que Libres Para Siempre ha realizado, el grupo sigue la misma táctica: ofrecer una versión de la propia obra más que una visión panorámica.¹⁸

De todos modos Libres Para Siempre empieza débilmente a entender la tarea de presentarse a través de un planteamiento antológico. Por eso hace los catálogos y aunque no es capaz de hacer una selección de lo mejor entre lo realizado, sí se aviene a fijar su atención en lo producido hasta ahora.

En *El Demon-nio Drojo* las piezas antiguas se convierten en conceptos ajenos (LPS busca, como manifestaba en su primer escrito, verlas como espectador) que hay que personalizar, introducir de nuevo en la vida del estudio y movilizar, convirtiéndolas en "material" listo para ser versionado.

Así, las piezas unas veces sufren un proceso de encarnación en otro soporte. Otras, son mostradas con mayor sabiduría de exhibición (o lujo). Una opción más radical contempla someter las viejas creaciones a una batería de procesos que las modifican hasta hacerlas irreconocibles.

En concreto, en esta exposición LPS ensayó una táctica nueva: sacar del ordenador sus figuras (a menudo animadas) para plasmarlas en otro medio, en este caso la pintura.

Táctica que perviviría en la muestra *Ciberchic Oh la lá* (El Cruce, 1996) donde las imágenes viajarían al soporte fotográfico o a la lona estampada, también por mediación de los pinceles.

Las dos serigrafías editadas por encargo tituladas: *Puedo decirte la verdad* y *Bolonga* (1997) son respectivamente versiones, en un soporte gráfico tradicional, de dos imágenes digitales.¹⁹

¹⁸ Las otras dos muestras de LPS con catálogo son: *El mal de la actividad*, exposición de colectivos comisariada por el grupo El Perro y que tuvo lugar en una nave cedida por RENFE en Atocha, en Madrid, en 1996. Y *Ex*, muestra que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Madrid en 1998.

¹⁹ Fueron editadas como regalos de empresa por Vicente Matallana de La Agencia, una empresa dedicada a promocionar el Media Art.

Estrategias similares a las descritas más arriba, se dan en las citadas muestras *El mal de la actividad* (1996) y *Ex* (1998). En la primera, la pieza es el *Paisaje Chino de Justos por pecadores...* sólo que presentado de manera más teatral y, en la segunda, la imagen estática y digital que se encuentra en el Museo del Barro de Paraguay, *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña* (1997),²⁰ es la misma que aparece en *Ex*, sólo que para esta última exposición la imagen está fragmentada y fotografiada para ser proyectada en forma de diaporama y producir la sensación de movimiento.

Finalmente, resulta evidente que en las muestras, más o menos, institucionales LPS se dedica a desarrollar una investigación propia que consiste en "sacar" obras de arte del estudio o del ordenador para fijarlas en otros soportes, generalmente con mas posibilidades de interacción.

Libres Para Siempre se dedica en exclusividad al medio digital. Sigue la táctica de hacer obras interactivas.

El recorrido cronológico por las formas de exposición que LPS ha ensayado a lo largo de su carrera termina con la participación del grupo en el circuito estrictamente dedicado a las imágenes producidas electrónicamente.

En estos círculos (como es, por ejemplo, el festival de Art Futura donde LPS presentó en 1997 su instalación *No hay nadie*), el equipo está interesado en cuestionar las grandes inversiones que el artista hace en intencionalidad— y que le conducen a producir obras cerradas y expresionistas— y por eso ofrece infografía interactiva. Digamos que en el medio interactivo *Libres Para Siempre* busca ofrendar el significado de sus obras (incluido el más objetivamente denotativo) al público. Este se transforma en un usuario que a su vez lo extrae por medio de actuaciones impredecibles, impulsivas, que proporcionan experiencias de consumo irrepetibles.

Por otro lado, el grupo no renuncia a fijar sus propias experiencias de consumo creativo, por ejemplo, en *No hay Nadie*, LPS produce un poema y tres lonas que cuelgan en el exterior del espacio otorgado a la manipulación de los espectadores. En efecto, estas piezas reflexionan sobre lo que hay ofertado dentro pero incluyen personajes y referencias al entorno de *Libres Para Siempre* que no aparecen en el interior.

Este acercamiento al público, que LPS había forzado en los mecanismos conceptuales que había ideado para consumo de sus cuadros (pagar 5000 Ptas. hacerse una *polaroid* y llevarse el lienzo de un mosaico dejando esta huella en su lugar, formar círculos a partir de tres grupos de sectores, meterse en una cabina para mirar un cuadro sentado tranquilamente y con lectura a propósito del mismo a modo de periódico del día, responder a un cuestionario como forma de escuchar una conferencia, hacerse fotos metiendo la cabeza por un cuadro pintado...) cobra una nueva dimensión gracias al medio electrónico y prepara a *Libres Para Siempre* para un nuevo giro en su carrera: el grupo quiere exponer en Internet.

Para ello primero estudia el medio y escribe un libro titulado *El Arte en las redes* (Anaya, 1997) en colaboración con Juan Antonio Lleó (artista participante también en el festival de Art Futura).

²⁰Libres Para Siempre, *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña*, imagen plastificada para la muestra *Festimad*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1997. Las piezas allí expuestas se encuentran en el *Museo del Barro*, Asunción, Paraguay.

Después compra un dominio en la Red donde alojar su *site* www.libresparasiempre.com con lo que se obliga a adoptar un nombre y a abandonar definitivamente la estrategia del anonimato.

La página web se concibe como una prolongación del estudio. En una primera fase, pretende ser sólo un escaparate de las piezas interactivas que el grupo propone fruto de la colaboración entre sus miembros (por ejemplo, *Composite*, 1997) mientras que la segunda, responde al ideal de admitir una participación creativa (en igualdad de condiciones) con el público internauta.

En este camino se inscribe la pieza en curso de realización: El Oráculo. El usuario del oráculo escribe una pregunta a la que el grupo responde de dos maneras: con un fichero digital multimedia (animación, vídeo sonido, imagen fija, texto...) que resuelve la duda y con unas instrucciones para convertir ese augurio en una obra de arte personalizada. Por ejemplo, se le indica que debe imprimir la imagen-solución en un papel especial o en una camiseta o que tiene que presentar el vídeo que le salió a un concurso con su nombre, con la consiguiente posibilidad de que algún jurado vea el mismo vídeo firmado por distintos autores.

3.3.4 Empresa

Empresa desarrolla a lo largo de su trayectoria fundamentalmente tres clases de imágenes: publicitarias, pornográficas y políticas de las que extrae el criterio común para producir un arte, formalmente, híbrido y, discursivamente, provocador.

a. Exaltación de la publicidad

La figura del paleta español (que en Estrujenbank simboliza una posibilidad de colaboración positiva basada en el pensamiento *amateur* y el interés por incidir en lo cotidiano, por ejemplo) en Empresa adquiere, curiosamente para significar lo mismo, la forma del anuncio publicitario. Así la publicidad sustituye al paleta como paradigma creativo y proporciona el sustrato (temático, formal y práctico) sobre el que Empresa ha de fundar su técnica de colaboración creativa. Todas las obras de Empresa que tienen a la publicidad como tema exhiben el mismo propósito crítico: conjurar el excesivo aislamiento de la pintura moderna y las grandes consideraciones filosóficas que la rodean.

El grupo lo expresa así en su artículo *La resurrección del arte radical*:

“En el panorama artístico se puede, simplificando, diferenciar entre dos posturas encontradas. Por un lado, los artistas que hacen del arte su tema y estilo, cuya principal pretensión es colocar sus obras en las mejores galerías preocupados exclusivamente en problemas formales. Junto a ellos, cada vez toma más cuerpo una corriente que, olvidándose de la parafernalia artística, quiere actuar directamente sobre la vida de sus vecinos, muy atentos, de una forma u otra, a los medios de comunicación”.¹

Antes de estudiar el modo en que Empresa, a través de sus obras de tema publicitario, establece sus irónicas relaciones con el mundo del arte conviene repasar la fórmula de Estrujenbank de utilizar a su paleta como talismán. Y es que ambos grupos encuentran en el arte contemporáneo un alarmante vacío de realidad que intentan subsanar básicamente del mismo modo en que varios siglos de arte y literatura serios han ensayado: "el arte podía sobrevivir a la comparación con la realidad si incluía la voz contraria y la representación de la vida corriente".²

Un razonamiento similar, dirige la elección de Estrujenbank del paleta como tribuna para permitir que aquello periférico, subalterno, anómalo o simplemente minoritario de la realidad pueda expresarse en el seno de su arte. Pero, lo que diferencia esta herramienta simbólica del vehículo de Empresa, *el invisible* (una figura que designa irónicamente al arte mismo como un ambiente de difícil percepción desde el territorio cotidiano), es precisamente su apariencia "artística". Y es que Estrujenbank creía que los medios tradicionales aún podían sobrevivir con algunas correcciones. Por eso el colectivo aún pintaba.

En la senda del "realismo social"³ de Estrujenbank, aparecen en los noventa una serie de artistas "adictos a los nuevos realismos" (antropólogos, documentalistas, neosituacionistas, activistas, relacionales, contextuales) que adoptan una postura

¹ EMPRESA, "La resurrección del arte radical", *El Sol*, martes 30 de octubre de 1990.

² Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Ed. Akal, Madrid, 2002, p. 180

³ "Realismo social" es un término peyorativo acuñado por J.M. Bonet en varias ocasiones y sobre todo en un artículo, mencionado en este trabajo, titulado precisamente *El nuevo realismo social* y publicado por la revista Cyan en junio de 1991: "Por ética democrática y por estética a secas, debemos, sí seguir denunciando el nuevo realismo social, la peor moda de la temporada".

artística que implica la negación de lo ideal, de cualquier pretensión redentora o, incluso simplemente, de permanencia en aras de la conquista del presente y del público. Así además de dar la palabra a la realidad (documentalistas), estos artistas, sugieren intervenir directamente sobre ella (activistas) o incluso construir situaciones reales de nueva planta (relacionales).⁴

Ya en los años 70 el arte conceptual había inventado un sistema híbrido entre activismo, crítica y arte que contemplaba el necesario enfriamiento de muchas de las estrategias representativas del artista convencional. Esta clase de planteamiento antipictoricista se desarrolla en los ochenta hasta alcanzar la condición de fenómeno dominante mientras que en los noventa se produce la institucionalización del fenómeno, una de cuyas ramas es el arte políticamente correcto.

Empresa asume ambas influencias y adopta tempranamente una colaboración que le permite desarrollar la fórmula de los nuevos realismos: "lo real sólo admite ser conjugado en gerundio".⁵ Es decir con el concurso de la colaboración pública, en un terreno cotidiano, no profesional. Lo más *amateur* posible. Una de las consecuencias de esta postura es que el equipo ha intentado siempre conectar arte y público dentro de las formas del no-arte. Por eso ha empleado medios como: fotocopias, carteles, instrucciones (que ejecutaban otros), vallas publicitarias, *performances*, obras efímeras y siempre, como telón de fondo, encontramos la imitación de estrategias comerciales. Modélicas en el sentido de que se adaptan ejemplarmente a la infinita mutación que azota al presente. Es decir, capaces de producir (sentido, deseo, incluso objetos como los anuncios) inmersas en el movimiento incesante de desaparición y nueva presentación que domina la vida cotidiana. Y lo hacen sin caer en la elucubración elitista y desencantada, la implicación política práctica o la producción chistosa del animador. La tentación del arte en tiempo real (concepto contrario al arte de la contemplación que puede ser calificado de memorable porque sucede en diferido) se torna irresistible y Empresa, por medio de la exposición en revistas, carteles pegados en la calle o la edición de camisetas, intenta un arte público que realice este afán.

Dice el colectivo al respecto:

"Pues eso, la grabación del tiempo real, adentrándonos en la zona ambigua que limita la actividad y la actuación; la actividad humana como happening, transparentándose y entrometiéndose e indirectamente, provocando una desdramatización de lo cotidiano. Consiguiendo verosimilitud, frente al plano estético, y precisión.

Observándose uno a sí mismo: alejamiento, desorientación y actuación con la propia imagen: autorretrato. Grabación de los sucesos, en directo, de mi vida: una autobiografía, memoria, diario en tiempo real, mi tiempo real.

⁴ La exposición celebrada en el Espai D' Art de Castellón en 2002 titulada *Arquitecturas para el acontecimiento* aborda la definición de todas estas tendencias de un modo práctico (invitando a participar a artistas concretos) y teórico, a través de una publicación de igual título. Concretamente, la clasificación que hacemos aquí de los nuevos realismos en *documentalismo*, activismo parapolítico y el arte del acontecimiento relacional está inspirada en el ensayo de Martí Peran, comisario de la exposición. Martí Peran, "Arquitecturas para el acontecimiento", en *Arquitecturas para el acontecimiento*, op. cit., p.25

⁵ Martí Peran, op. cit., p 17-33

Aplicándoselo a otras personas, introduciéndonos, convirtiéndoles en personajes. O a grupos, a comunidades. Documento. Historia".⁶

Por otro lado, Empresa sabe que la institución artística de los 90 cuenta con la versatilidad suficiente como para absorber esta clase de no-arte público. Por ejemplo, la campaña *Hazte invisible* fue producida por una galería de arte, igualmente las fotocopias, las vallas, las instalaciones y hasta las *performances* se pueden rentabilizar económicamente pues los animadores culturales necesitan justificar presupuestos oficiales pero también les otorga prestigio apoyar formas de arte que tienen cierta repercusión mediática por su excepcionalidad. Por no hablar del recurso que suponen los fetiches residuales de éstas últimas. Así que se impone la pregunta ¿qué es lo que lleva entonces a un colectivo como Empresa a seguir intentándolo? Sin duda, el público.⁷

Dijimos que Empresa concibe su relación con el arte profesional a través del mito del invisible. Una figura que nace de las estrategias publicitarias para designar irónicamente al arte profesional pero que también toma prestado del arte conceptual su concepción del artista mismo.

En efecto, el artista invisible, surge del medio de producción publicitario como antídoto contra la el artista pagado de sí mismo que trabaja en soledad. Su oponente, el publicista es un personaje anónimo que trabaja en equipo y que, es capaz de concebir estrategias comerciales que generan imágenes impersonales y, tal vez por ello, enormemente "legibles y eficaces".

También se inspira Empresa en el artista conceptual que, consideró en los primeros 70 la colaboración como una parte integral de la obra y pensó que la figura del artista debía disolverse en los conceptos representados mediante el distanciamiento del yo.

Así que la estrategia figurativa propia del publicista unida a la invención del artista conceptual de una zona entre arte y teoría ilustran la estrategia de Empresa que habitualmente se rodea de un marco extraartístico: Conspiración, estratagemas de facciones (EMPRESA se ha llamado Lost in Heaven, Cielo TM, GCCIG, Cápsulas, SFE), autoría colectiva, auto publicidad, para concebir una serie de medios propios, entre los que destaca la exposición en revista (compuesta de un ensayo-pastiche ilustrado mediante imágenes "legibles y eficaces"). Finalmente, el artista invisible se

⁶ Texto inédito del colectivo titulado simplemente: *Texto*, 1990.

⁷ El público imprevisible que, como cuenta el crítico Jacob Fabricius, es capaz de sorprenderle aún un año después de que la acción artística haya tenido lugar. Así, cuenta Fabricius cómo estaba un día realizando unas fotocopias de unos carteles titulados *Arabic Jokes* (que mostraban a una chica rubia medio desnuda y tres chistes en árabe que el artista Jens Haaning había pegado en los cubos de basura de Copenhague en el año 96) y las personas que estaban en la fotocopiadora se acercaron a preguntarle qué significaban esos carteles que recordaban haber visto por la calle. Carteles que no se sabe si habían identificado como arte pero que sin duda dejaron una huella en ellos. La anécdota aparece citada en el ensayo de Jacob Fabricius, "Arte público/no-arte", aparecido en *Arquitecturas para el acontecimiento*, op. cit., p.111-13

Del mismo modo, hemos visto cómo hoy día, casi una década después de que Preiswert escribiera por los muros de Chueca la leyenda *Hacienda somos tontos* todavía sigue habiendo periodistas que usan la fórmula para interrogar al político.

Otra prueba de lo impactante que resulta este planteamiento artístico es que la pintada de Preiswert *Amor platónico* sirve de eslogan a la campaña publicitaria de la firma de refrescos Frutopía. También la pieza de LPS *La isla de las mujeres con la cabeza pequeña* (1998), publicada en su página web, ha pasado a ser la portada (robada) del último disco del cantante *punk* Manolo Cabezabolo editado en el 2003.

convierte en un medio para figurar la autosuficiencia necesaria capaz de dotar a estas obras de un aire de modernidad.

- *Obras que tiene como tema la publicidad*

Venta de espacio expositivo en el Círculo de Bellas Artes a la empresa informática Carrot (1989)

"EMPRESA. le comunica que la Idea Artística de sus miembros, participantes en los Talleres de Arte Actual 1989 del Círculo de Bellas Artes impartidos por los Sres. R. Artschwager y G. Dokoupil, destinada a la exposición de clausura de dichos talleres, ha sido vendida a Carrot Informática y Comunicaciones (C/Quesada, 8. 28010 Madrid), para publicitarse".

Así reza el comunicado que informa de la primera acción artística de Empresa como colectivo. Se trata de una obra que, por su forma, atenta contra la pintura como medio artístico y cuyo tema es la publicidad (pues el grupo podía haber cedido el espacio a otros compañeros, el público o a sus profesores en lugar de a un anunciante).

El trabajo se encuentra inmerso dentro de la tradición conceptual. Es más, el proceso de colaboración seguido también se inscribe dentro de esta tradición, ya que son los montadores de la exposición y los empleados de la empresa Carrot los que ejecutan la obra siguiendo las instrucciones del colectivo, que consisten únicamente en indicar el espacio disponible que es justamente la suma de los espacios asignados a cada uno de ellos por separado.

Además, el ejercicio final del taller tiene algo de transposición humorística: la pregunta que R. Artschwager y G. Dokoupil planteaban a sus discípulos era cualitativa (a pesar del cuanto): "¿Cuánto habéis aprendido?". Mientras que la respuesta de Empresa era chistosamente literal: "Un anuncio de tamaño x, expuesto durante un mes y en esta zona de Madrid cuesta x pesetas".

La acción, vista desde el punto de vista de los nuevos realistas (documentalistas, activistas o relacionales), resulta decepcionante pues la operación valiosa de traer a escena a la realidad, y más en un contexto donde se encontraba francamente acallada bajo el peso de la ficción, se ve minimizada por la clase de realidad que se convoca. En efecto, para un documentalista, la publicidad es omnipresente en la vida cotidiana, y hasta en la artística, por lo que no se puede decir que el grupo se halla esforzado en su trabajo recolector. El público tampoco se ve sacudido por una experiencia excesivamente subversiva, opinaría un activista. Y, desde luego, no hay una verdadera interacción según un relacional puro, pues la acción de Empresa sólo ofrece un producto para la observación especulativa. Así la táctica básica de dar la palabra a lo real a través de un cartel publicitario sirve, en esta pieza, como vehículo para la ironía de Empresa, pues la publicidad no es una realidad que necesite la tribuna del arte.

Pero si dejamos de ver la materialidad de la obra a través de los ojos de la acción y nos centramos en el cartel mismo encontramos que el objeto se opone específicamente a la pintura narrativa posmoderna pero, además de por ser publicidad, por sus características formales que son académicamente modernas. Lo es su escala, la resolución mecánica precisa de su superficie (recuerda a un Seurat), su orden compositivo pomposo y su combinación de palabras y formas abstractas tan constructivista.

Como las refotografiadas imágenes de Sherrie Levine que en el año 95 mostraban lo clásicas que eran las originales de Edward Weston y Walker Evans, este cartel

convertido en cuadro aísla el grado mínimo de diferencia visual, el grado preciso de originalidad requerido para poner en acción al mercado del arte. Respecto a esto, lo que vio la americana y Empresa no, fue el carácter comercial del cartel, que podía venderse como arte. Empresa lo expuso y vendió su espacio de exhibición pero no el objeto mismo. No llegó a introducir su ejercicio en el mercado del arte. Con todo, el significado crítico de la acción añade otra agresión más al edificio teórico del modernismo. Y es que los pasos y las mezclas entre artes que se dan en la publicidad de Carrot invalidan la ortodoxia de la separación de las artes. En efecto, el cartel es a la vez: *performance*, instalación y objeto de contemplación.

Por otro lado, la acción apropiacionista puede ser vista como una colaboración (con el diseñador gráfico de Carrot) que expresa la idea, tan reiterada por Barthes y Foucault, de que el mito del autor único reprime el tejido de voces y citas que constituye un texto.⁸

En este sentido, encontramos en el ámbito de la colaboración apropiacionista posmoderna, no sólo, el significado particular de esta obra de Empresa sino también la técnica para dotar de forma a todas sus obras de tema publicitario: construir una arquitectura de colaboración artística que se instala en la realidad de los medios de comunicación de masas.

Así, a través de este tema, Empresa reivindica el mimetismo como modo de colaboración liberadora. Y ver libertad en la asustadiza estrategia mimética es una ironía en toda regla.

Si estudiamos el procedimiento más detalladamente observaremos que Empresa encuentra en el material publicitario el ámbito que rodea a todo artista que desee mimetizarse con el entorno cotidiano. En esto comparte con multitud de teóricos de la comunicación la opinión de que la publicidad es el elemento más evidente en la realidad contemporánea. Decía Braudillard, uno de los maestros adoptados por Empresa, que la realidad, desgajada de los signos que remiten a ella, ha desaparecido en un mundo dominado por los *mass media*.

Por eso, el artista invisible que es Empresa se camufla, colabora en plan de igualdad con los *media*. Busca crear, producir en el poderoso universo publicitario, con una avidez y una curiosidad que no son las del camaleón que se mimetiza, sin extraer nada del entorno.

Digamos que el mimetismo de Empresa es agresivo y burlesco, como comprobaron los profesores y alumnos del taller del Círculo. Pero también político porque el control de la propia subjetividad que supone la aceptación incondicional, el rendimiento a la avalancha publicitaria, propone una forma de libertad sumamente útil. Incluso política y socialmente útil porque en lugar de domesticado el fanático es apropiacionista, crea una realidad propia a medida de sus deseos.

Para concluir, cuando Empresa se apropia de una valla publicitaria, hace algo muy poco plástico-artístico: volverse *fan* de la realidad publicitaria, identificarse con el objeto de su deseo consumidor, declinando por tanto el trabajo de representación de esa realidad. El equipo define el procedimiento así: "Entronizar el proceso mitificador. Ser un *fan*,

⁸ La idea de la colaboración entre apropiacionista y apropiado se la debemos a Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, op. cit., p. 89.

descargarse de la conciencia de artista".⁹ De esta manera el grupo se libera de la filosofía consumista que mantiene al consumidor atrapado en su rol de consumidor y paradójicamente libera su lado productor.

Mediante esta lección de mimetismo Empresa comunica a sus compañeros artistas cómo poner a salvo la propia subjetividad que es heterogénea, pues es capaz de crecer en direcciones opuestas: todos somos espectadores y productores, indígenas y extranjeros, artistas y modelos, sujetos de la publicidad y objetos de la misma...

Así, el colectivo, con su acción de ocultarse tras un velo campechano de empresa, trabaja desde el anonimato estilístico y demuestra que hay cierta ética modélica tras las apropiaciones con fines creativos. Sobre todo en las que se hacen para amortizar la ubicua oferta publicitaria.

Teletipo introducido en la agencia Efe (1989)

Su siguiente acción de aquel año, se basaba también en un acto de infiltración: el equipo introdujo una nota de auto publicidad en la agencia EFE. Posteriormente, mediante un comunicado, el grupo daba a conocer esta última acción y además justificaba la fundación de su tercera empresa de aquel año: la galería GCCIG (Galería Cuerpo de Consulta Inteligencia y Gestión) creada para publicitar sus obras. He aquí un extracto del comunicado inédito donde Empresa da cuenta de su acción:

"(...) el día 27 del mes de agosto de 1989 se introdujo en el ordenador de la agencia EFE una falsa noticia que, de forma autor referente informaba sobre el hecho de que "un grupo empresarial como modo de expresión artística había introducido una noticia falsa en una conocida agencia internacional de prensa", a la vez que se reivindicaba la artísticidad de esta acción y se informaba de que "coleccionistas y fundaciones privadas buscaban a los autores para obtener la propiedad exclusiva de la obra y así, con la inversión que supondría patrocinar a este grupo, obligar a sus competidores a replantearse sus estrategias comerciales, reconocidas para los expertos como caducas.

(...) una empresa informática, en previsión de la inminente competencia de otras compañías por patrocinar a este grupo como forma de inversión, es ya de hecho propietaria en exclusiva de esta obra."

Esta acción se materializa pues a través de dos textos: uno, el teletipo que registró la agencia Efe, y otro, la nota que informaba (a nadie) de que tal acción había tenido lugar.

Así la auto publicidad pone al ironista que es Empresa en contacto con el hecho negativo de no ser conocido en absoluto. Tal táctica de colaboración irónica, sirve para reafirmar la identidad del artista colectivo que goza de gran libertad inmerso en el secretismo de su proceso de colaboración. Esta postura irónica pone en primera línea de reflexión crítica las distinciones entre ficción y falsedad, así como el binomio visual/anti-visual que tanto interesan al arte conceptual llamado "de antropólogos".

En efecto, Empresa nos enfrenta al hecho de que hacer un arte dedicado a esconder la personalidad puede servir para construir una identidad negociada que no sea necesariamente falsa. Concretamente, Empresa se impone, el día 27 del mes de agosto de 1989, la tarea de narrar con libertad de escritor de ficción (cuenta no sólo lo que sucedió sino lo que puede suceder) un documento para el historiador. Así, por ejemplo: que los expertos reconozcan como "caducas las estrategias comerciales de los competidores de Empresa" o que una empresa informática se haga efectivamente

⁹ Empresa, Texto, 1990, op. cit.

"propietaria en exclusiva de esta obra" proclama una ficción verosímil que desde el momento en que fue certificada por la Agencia Efe se convirtió en historia.

En este sentido, la nota para Efe participa activamente en este debate conceptual pues la identidad designada, el grupo ejemplar y famoso, no es una idea artística a secas. Ya que Empresa se introdujo en este canal probablemente para vivir la experiencia real de construirse como sujeto publicitario de ficción.

Pero tampoco puede decirse que esa experiencia sea antivisual. De hecho la acción ha dejado un rastro tipográfico y en forma de píxeles, que brillaron un momento en una pantalla concreta situada en la agencia española de comunicación, y que aspiran a convertirse en una evidencia policial, en un certificado de que el hecho ha tenido lugar.

Esta obra se encuentra más bien en la estela de la estética relacional porque construye una experiencia real que deja huellas más allá del medio del arte. Puede resultar todo lo efímera, ocasional e insignificante que se quiera pero en ningún caso es solamente teórica (conceptual), ni tampoco únicamente experiencial.

Carteles bajo la cabecera GCCIG (1989-1992)

Según Empresa, un medio para exponer su visión irónica del arte consiste en la auto propaganda a través de carteles artísticos. Así surgió, en 1989, la Galería Cuerpo de Consulta Inteligencia y Gestión (GCCIG) que publicita una empresa, una galería que no existe. O que existe sólo para publicitar la obra de Empresa (figs. 200 y 201).

GCCIG es una marca ocultista que suscribe una enorme colección de imágenes provocadoras (políticas, pornográficas y asquerosas) que se lanzan en competencia con las que se encuentran en el interior de las paredes sobre las que éstas primeras están estampadas, es decir, las colgadas en galerías comerciales.¹⁰ En el centro de esta *performance* subyace la figura del galerista GCCIG que es visto como una mercancía: vendedor y producto en uno (como las mujeres que hacen la calle).

El grupo aparenta una depredación o acción parasitaria sobre la prestigiosa élite del mercado artístico, —ya que, por ejemplo, está mejor considerado el vendedor de arte que el de cualquier otra cosa (incluso mejor que el artista mismo y, por tanto, a gran distancia del publicista que trabaja para ambos)— cuando en realidad Empresa sólo se está preguntando sobre el papel y el poder real de todos ellos, productores, publicistas y vendedores dentro del arte visto como actividad institucional. Lo cual significa que Empresa es menos oportunista de lo que parece, es decir, quiere actuar desde dentro de las estructuras que rigen en el mercado del arte y por eso se plantea irónicamente qué papel asumir: artista, publicista o galerista.

La respuesta tiene que ver con el talante colectivo de la campaña GCCIG (en el sentido en que Foucault y Barthes lo entienden) y que apela directamente al transeúnte desde un territorio táctico pues todas las figuras, artista, galerista y publicista, recaen en el mismo equipo, que es el que finalmente actúa y no sólo el que critica o reflexiona.

Una exposición en una revista: "La aldea del éxtasis" (1991)

¹⁰ Ya dijimos que las "paredes" sobre las que exponía Empresa estaban situadas siempre cerca de la puerta de alguna galería importante.

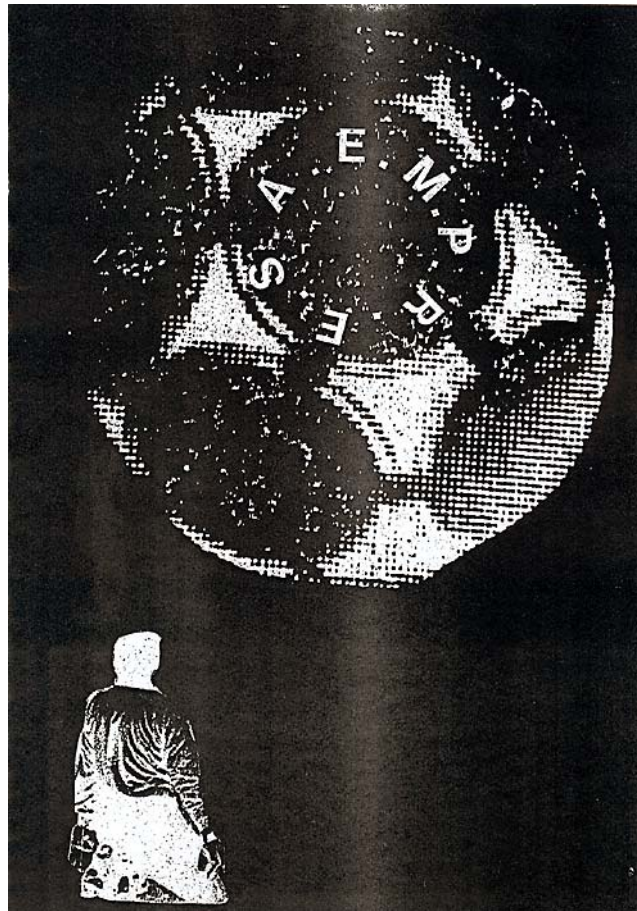


Figura 200. Empresa, Cartel de auto publicidad, 1990-92. Fotocopia

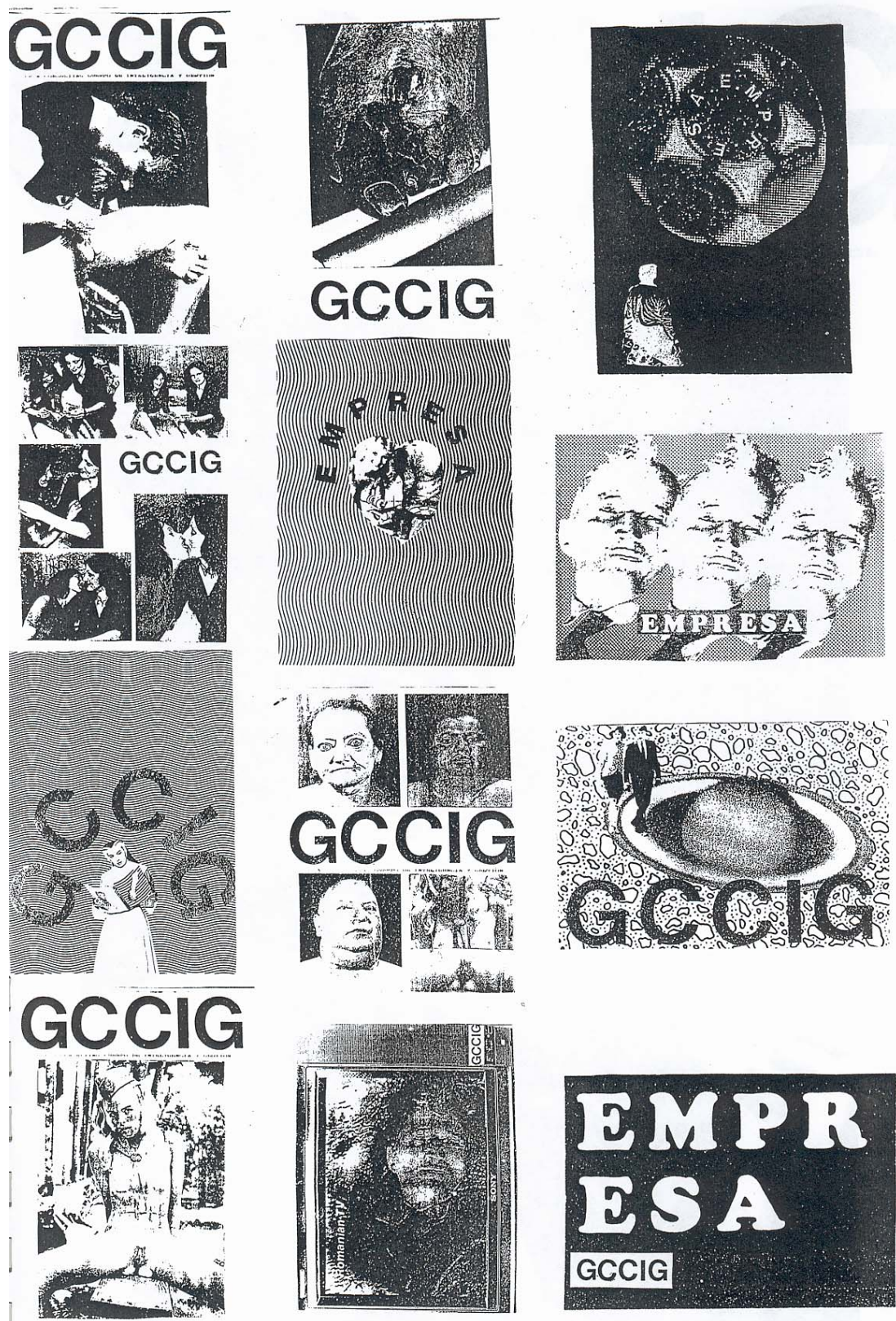


Figura 201. Empresa, Selección de carteles GCCIG realizado para un dossier particular del grupo, 1991.

La aldea del éxtasis es una "exposición" realizada por Empresa en la revista *Ajoblanco* (fig. 202).¹¹ Una exposición convencional (cuenta con imágenes y un texto crítico que las complementa, como la que se puede efectuar en cualquier galería) "para" o "en" un medio que puede considerarse extraartístico como es una revista. La acción artística consiste en hacer Arte de un ensayo ilustrado o, en otros términos, un medio para incidir en lo cotidiano mediante la publicación de Arte.

Empecemos por las imágenes. Proviene de varias fuentes son apropiaciones de anuncios publicitarios,¹² citas artísticas,¹³ manipulaciones de fotografías extraídas sobre todo de revistas pornográficas (Empresa rescata más bien las violentas que las sexuales) y semanarios de actualidad —pero también de piezas de arte—¹⁴ y, por último, auto publicidad en forma de reproducciones de la propia obra.

Así que el reportaje queda ilustrado de manera novedosa, primero, por lo heterogéneo de las imágenes, y segundo, por la puesta en página de las mismas. En efecto, las ilustraciones son monótonamente grandes, se encuentran pegadas unas a otras sin ninguna voluntad jerárquica y se maquetan siempre a sangre. Empresa conculca por tanto muchos *tics* de maquetador profesional que busca, ante todo, variedad unas veces en la naturalidad (uno no debe darse cuenta de que la página está maquetada) y otras sorpresa (debe advertir la disposición chocante). Sin embargo, con sus cambios sutiles (imágenes heterogéneas y maquetación torpe) Empresa pretende más bien escenificar lo *amateur* del trabajo artístico colectivo frente al profesionalismo de los editores de revistas. Pero también frente al de artistas como Patricia Gadea, Dionisio Cañas o Preiswert que también colaboraron, de manera ortodoxa, con revistas.

En esta clase de reportajes de artistas, las imágenes suelen ser reproducciones de obras o representaciones de aquello prosaico que la mirada del artista neopop rescata del desierto de significación pragmática en que habita para mostrarlo revestido de una nueva dignidad expositiva (fig. 203). Pero las imágenes de Empresa no están ni en un sitio ni en otro: son demasiado descuidadas e impersonales para ser vistas como la ilustración de un reportaje artístico (tanto si se trata de un catálogo como si su misión es la de mostrar el mundo de las imágenes instrumentales que inspiran al artista) y demasiado confusas en su mezcla para responder a los astutos principios de la comunicación mediática que exige legibilidad y eficacia. Empresa por ejemplo, confunde deliberadamente ambos conceptos y usa, en concreto, los anuncios para generar una emoción huérfana del objetivo de vender.¹⁵

¹¹ Empresa, "La aldea del éxtasis", *Ajoblanco*, op. cit.

¹² Chanel nº5, ropa interior masculina de Valentino y bombones de licor (donde se lee el eslogan *Resistirse es inútil*)

¹³ Jeff Koons

¹⁴ Una de las imágenes muestra a la actriz porno Cicciolina a punto de ser violada por un encapuchado. La escena es fruto de una manipulación efectuada sobre una imagen de alguna película protagonizada por la actriz, o bien, procedente de uno de los carteles artísticos que hizo su marido Jeff Koons. También puede que la imagen no sea una intervención del grupo Empresa sino una apropiación de una, ya publicada.

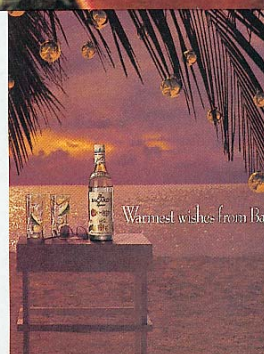
¹⁵ Si nos fijamos en las imágenes publicitarias apropiadas de *La aldea del éxtasis* alientan emociones capitales como la avaricia, la lujuria y la gula. Efectivamente la publicidad de Chanel nº5 muestra a una mujer avariciosa abrazada a un bote de perfume enorme. En el anuncio de ropa interior masculina de Valentino aparece un modelo que duerme en calzoncillos dominado por una venusiana "v" que atraviesa la fotografía de parte a parte. y, por último, la irresistible gula (sobre la imagen se lee el eslogan *Resistirse es inútil*) que despiertan los bombones de licor representa el guiño a la vida cotidiana, que es el sustrato que soporta (como competencia camuflada) al resto de las imágenes artísticas que ilustran el texto.

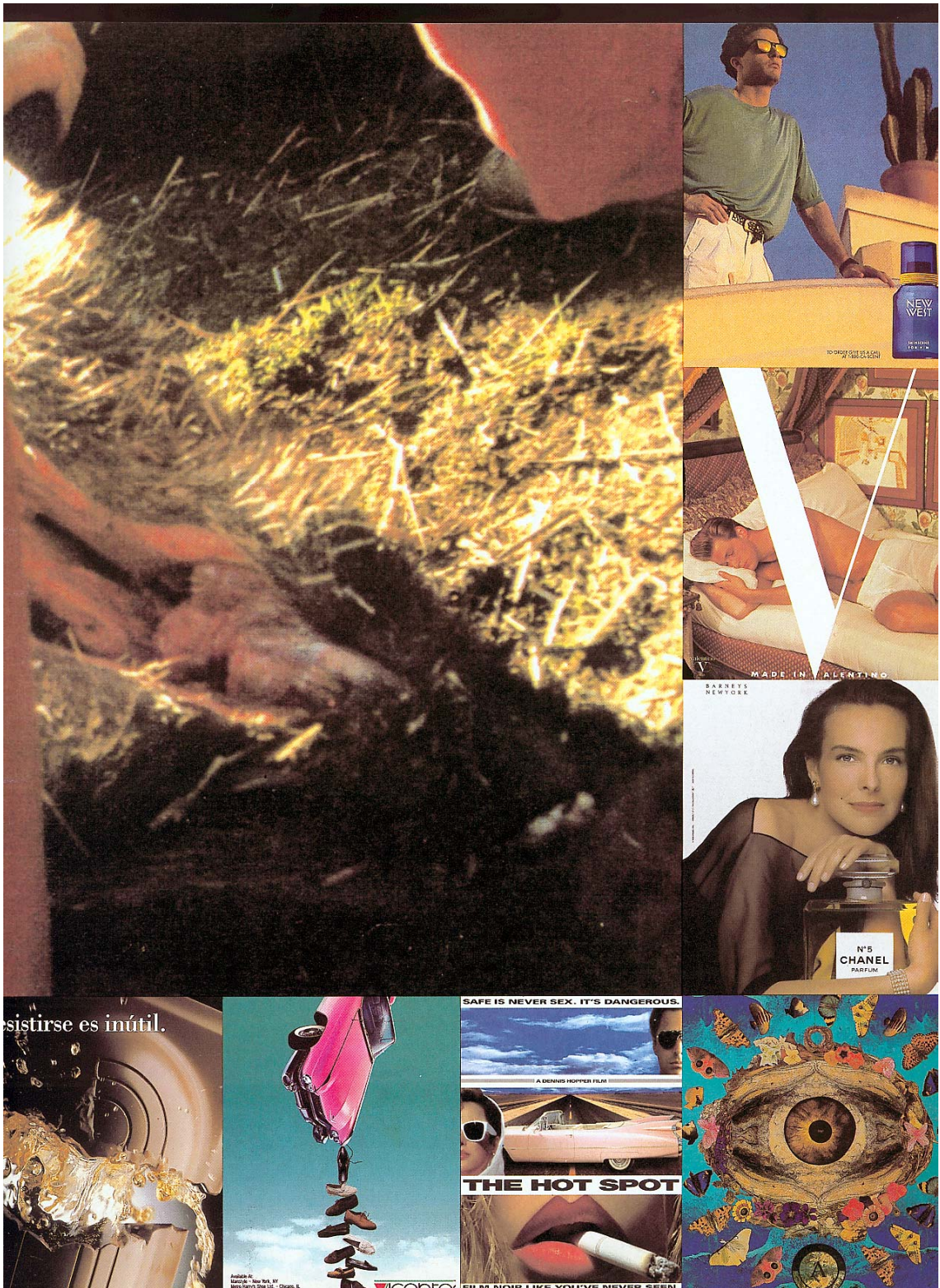
LA ALDEA DEL EXTASIS



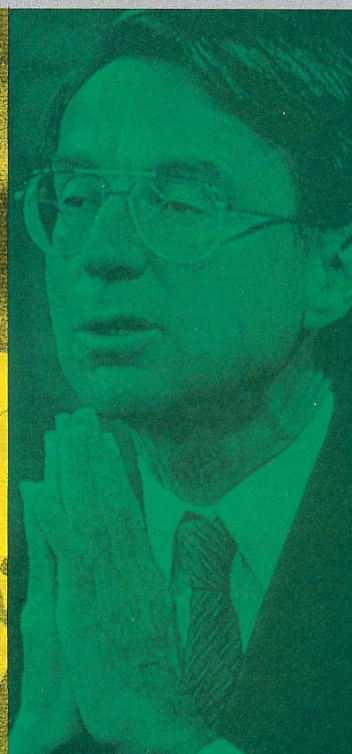
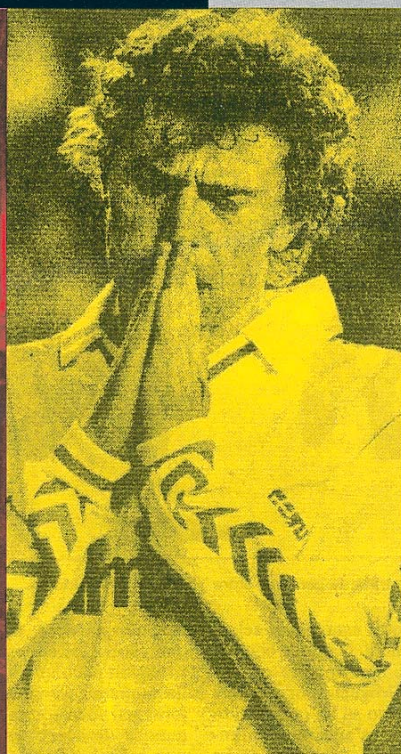
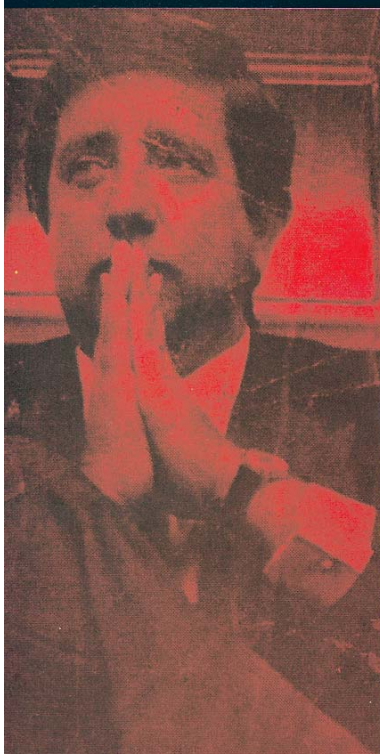
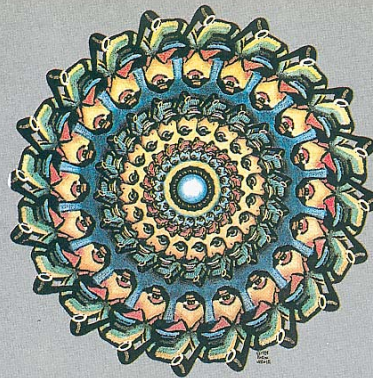
No sabemos describir la diferencia precisa entre situaciones en las que el individuo es un espectador televisivo o un protagonista. El presente gira sobre la intensidad. La intensidad de la imagen cuenta más que su extensión. El arte abre su espita creativa a nuevos territorios. ¿Qué está pasando?

por E.M.P.R.E.S.A.





Nosotros necesitamos 20 milésimas de segundo para recoger una imagen. Nuestras posibilidades de respuesta son limitadas. Necesitamos ser reemplazados por la tecnología.



El árbitro levanta el brazo y pita el final del encuentro. Rápidamente un periodista aborda al jugador número siete, cuando éste se retira hacia los vestuarios, para preguntarle cómo ha sido el gol que ha metido y que hemos visto durante la transmisión, primero en tiempo real y luego repetido y ralentizado desde todos los ángulos. No existe todavía una psicología del «yo» que sea lo bastante sutil para describir la diferencia precisa entre situaciones en las

que el individuo es un espectador autónomo de un estado dinámico y situaciones en las que es el centro, el protagonista de tal estado.

Paul Virilio sostiene que hemos pasado de la representación a la presentación. Cuando vimos por televisión la masacre que se produjo durante la final de la Copa de Europa de fútbol, estábamos presentes: se trataba de una presentación y no de una representación, aunque la auténtica presencia tuviera lugar en el estadio. La diferencia entre la presencia

real de un individuo en un lugar determinado y la telepresencia se está borrando. Al hablar de telepresencia en tiempo real, la teoría de la reproducción está siendo insuficiente.

La imagen adquiere una prioridad sobre el objeto y, al estar psicológicamente presente en el tiempo real, también sobre el espacio. Su papel no es estar en el dominio del arte, de la técnica o de la guerra, es estar en todos los sitios, ser realidad, la nueva generación de lo real.

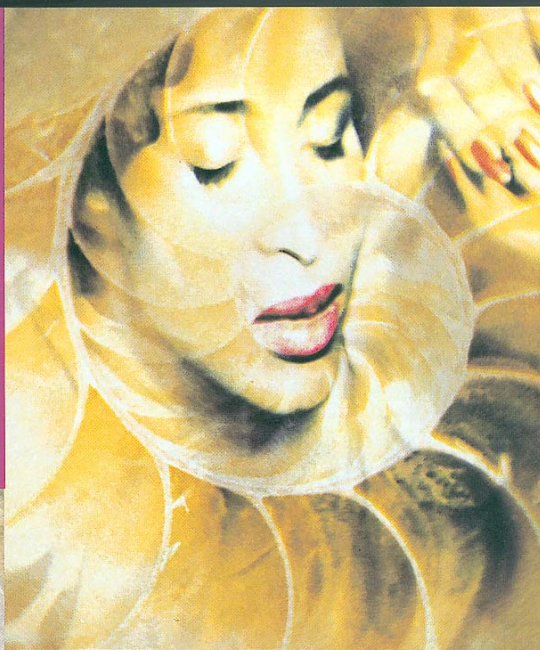
Ya casi hemos metido nosotros el gol.

LA PERCEPCION TOTAL

Queremos verlo todo.

«Por fin, Pollaroid se enorgullece de ofrecerle los tres métodos de crear imágenes —instantáneo, electrónico, y convencional— unidos en la **“Imagen Total”**.» (Editorial de la revista *Instand Record*, de Pollaroid.)

HEMOS SIDO TOCADOS POR UN ANGEL,
QUE SE COLO POR LA VENTANA QUE-
ANDONOS AL LIMITE DEL EXTASIS,
EN ALGO MUY ESPIRITUAL. HE SU-
RIDO DESDE ESE MOMENTO UNA MU-
ACION; AHORA SOY MAS DINAMICO,
MAS ENERGICO, EXTREMADAMENTE
SENSIBLE, EXTRASENSORIAL Y PUEDO
LEGAR TAN LEJOS COMO QUIERA,
COMPRAR TODO CUANTO ME APETEZCA,
EMBARAZAR TELEPATICAMENTE.



Hay un proceso general hacia la visibilidad. La tecnología busca progresivamente la percepción total, ver todas las cosas y todos los lugares simultáneamente y en tiempo real. Las resonancias magnéticas nucleares, desde el scanner a la radiografía o la radioscopia, demuestran cómo toda tecnología es primero y básicamente una tecnología de la **percepción**. Antes de su utilización en el ámbito doméstico o artístico, la cámara positrón y el resonante magnético se emplea-

ron para investigaciones científicas, vivisecciones y diagnósticos. Como en la pornografía, buscamos la máxima veracidad.

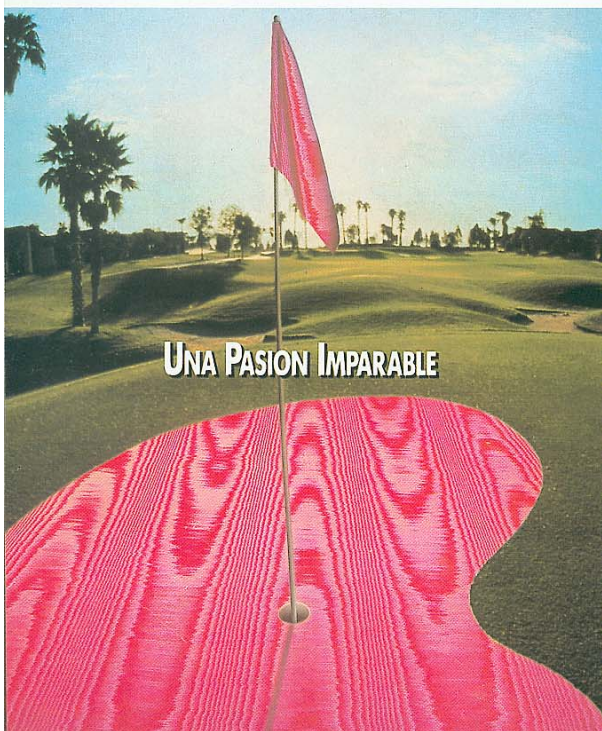
Podemos llegar a conocer cosas que no vemos con la visión normal. En el tema de la guerra, de las tecnologías punta..., los fenómenos son tan rápidos, que no podemos seguirlos, y necesitamos un aparato que vea en nuestro lugar, desviándonos, entonces, de nuestro régimen de temporalidad. Necesitamos prótesis visuales.

Cuando se acopla una videocámara a una computadora, en un robot o en un misil, como ocurre en los «cruise», ésta adquiere una mirada autosuficiente, y, aunque por el momento sea una mirada pobre, la máquina buscará por sí misma, sin pensar en el espectador. La tendencia hacia la autosuficiencia es hacia la automatización de la percepción. Se está produciendo un desapego del ser con respecto a su propia experiencia. En la actualidad, estamos encerrados en una cápsula tempo-

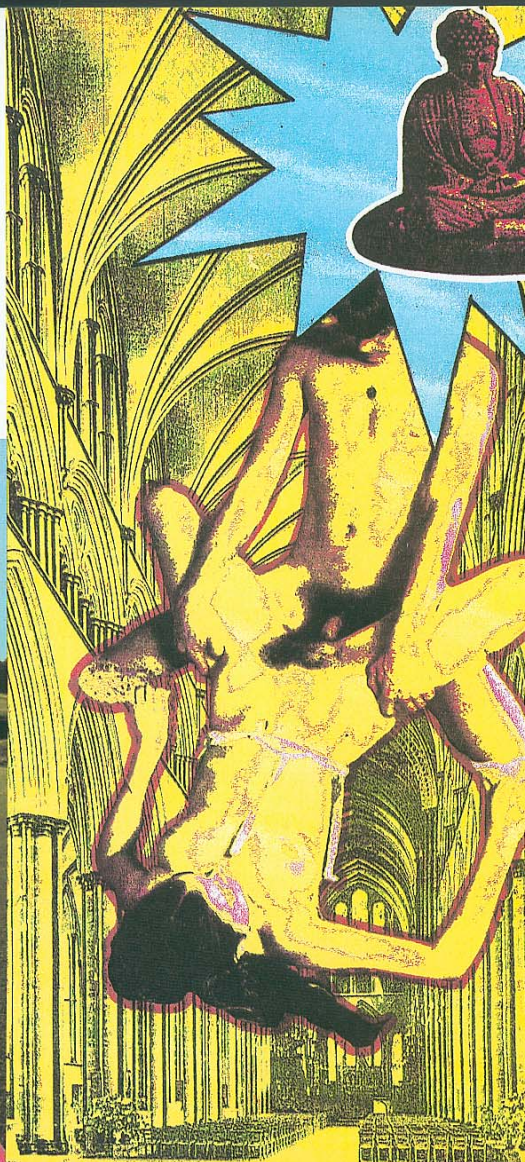
ral —tiempo de respuesta— que es enlazada a nuestra psicología; nuestro régimen de temporalidad ha sido totalmente sobrepasado. Es un fenómeno de desintegración.

Se produce por tanto una homogeneización en dos sentidos. Por un lado, general, es decir, la interactividad entre culturas se va a dar solamente cuando registren una misma frecuencia, una contemporaneidad tecnológica y, por tanto, perceptiva. De otro lado, individual: el sistema

El éxtasis de la normalidad, de lo usual, es el confort. Como un nuevo paraíso terrenal abierto ante nosotros, al final de la saturación de los reclamos: el estado de certeza.



UNA PASION IMPARABLE



de aceleración interna nos pone fuera de juego. Nosotros **necesitamos 20 milésimas de segundo para recoger una imagen.** Nuestras posibilidades de respuesta son limitadas. Necesitamos ser reemplazados por la tecnología:

EXTASIS

«La comunicación es demasiado lenta..., la mirada es más rápida.

Todo debe representarse instantáneamente.» Baudrillard ve cómo las cosas ya no tienen sentido por oposición con sus contrarios, sino que se redoblan: lo más verdadero que lo verdadero, lo más bello que lo bello, lo más real que lo real. Gozan de un efecto de vértigo, independientemente de cualquier contenido, de cualquier juicio de valor.

«En un éxtasis... el impacto del despojamiento, la expansión insólita, esa inefable falta de dualidad, ajena a toda comparación», escri-

bía Michaux sobre un coloccón que le había transportado por el espacio. Abandonando la dialéctica, abandonamos la síntesis, la mediación, las antinomias simplificadoras. «La parálisis producida por la convulsión de pensamientos contradictorios es la forma de poder actuar», afirmará Javier Montero.

La incertidumbre sobre el fondo nos lleva a la multiplicación vertiginosa de sus cua-

lidades formales: a la forma del éxtasis. El éxtasis es la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido, resplandeciendo en su forma pura y vacía.

Nuestra pasión se alimentará del redoblamiento de las cosas, del aumento de potencia del éxtasis, fruto de haber absorbido la energía de «lo contrario»: **algo bello, por ejemplo, que ha absorbido finalmente toda la energía de lo feo.**

En el anuncio «Oda al guisano», de la agencia publicitaria BMP



Figura 202, Empresa, reportaje para la revista *Ajoblanco*, 1991.
Ajoblanco, nº 31, marzo, 1991

[illegible]

© 2005 Pearson Education, Inc.

LOS AMORES Y LOS CAMIONES CHOCAN Y LLEGAN AL OLVIDO. En la plaza de Legazpi, que está en España, se reúnen camioneros de toda esta geografía, la cual se suele conocer como España en los mapas del mundo. En los bares y los restaurantes de esta zona de Madrid hay algo real, algo palpable, que nos hace creer que en verdad existimos. Cualquier mujer que se atreva a entrar a alguno de estos locales, se sentirá, repentinamente, atravesada por miles de miradas que parecen estar co-

**MI PATRIA, MI CASA, MI TRESILLO, MI FAMILIA.
¡OLÉ, OLÉ!**

-Madrid, después de una visita fugaz, me parece insoportablemente insensual, inhumana, vulgar en el peor sentido de la palabra -me dice una vecina que ha leído mucho.

—Esto de la *sensitividad/insensitividad* me está resultando ser el meridiano por el cual mido mis movimientos —responde un amigo que también ha leído mucho; y sigue diciendo:

[illegible]

—¡Hija, que rollo! —responde la vecina—. Mira, hay un poeta, J.A.V., que dijo lo siguiente: «El lugar no tiene representación, porque su realidad y su representación no se diferencian. El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límite o limita; el lugar, no. Por eso, tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota, a fin de fomentar la universalidad».



© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd

CONTRA EL DESENCANTO DE LOS INTELLECTUALES Amanece, son las siete de la mañana, y mi ordenador, que es caprichoso como yo, me ofrece una pantalla totalmente azul, en la cual no puedo ver lo que escribo. Toco el ordenador con un polvito carifoso y vuelve a su normalidad. Estos caprichos del Zenith Data Systems (SupersPORT) lo hacen más humano.

He ido andando al quosko y me he tomado dos cafés con leche y una copa de anís seco. Durante el paseo de ida y vuelta he pensado en los problemas que implica una crítica sistemática de la realidad social. Esta actitud, la actitud crítica, es una herencia del siglo XVIII, que sodo-

Figura 203. Dionisio Cañas, *España (H)echa polvo*, 1993. Reportaje para la revista *El Europeo*, nº 44, invierno, 1993

Dice al respecto:

"Frente al arte, que constituye un dominio libre fuera de la acción y paga su libertad con la renuncia al mundo real (Bataille) los mass-media tienden a provocar emociones vivas y no mediatas. Dicho de otro modo, en lugar de simbolizar una emoción o representarla, la provocan, en lugar de sugerirla la dan ya confeccionada (Eco)".¹⁶

Así que, los *collages* de Empresa exhiben formas narrativas mezcladas destinadas a provocar emoción a partir de realidades cotidianas reproduciendo ambientes modernos, como el artístico y el mediático (que hace las veces del real), con la misma claridad impensada y pasmosa con que lo haría el *amateur*. Así que la apropiación caprichosa e inconsecuente de imágenes y modos de composición es una de las estrategias *amateurs* de mimesis que dan forma a la herramienta del artista invisible, que es Empresa. Un autor inclasificable y por tanto antiambiental¹⁷ que lo mismo es artista que publicista.

Cree Empresa al respecto que la publicidad le proporciona el modelo expresivo para adoptar riesgos discursivos¹⁸ pero es en la redacción del texto del reportaje donde el juego llega más lejos en cuanto al número de voces puestas en juego.

Al menos se oyen cuatro.

Primero, Empresa parafrasea al famoso teórico de la comunicación, Paul Virilio, para fijar el significado.

Segundo, dialoga con su propio personaje para producir un estilo de lenguaje.

El artista conceptual comparece en tercer lugar a través de la estrategia de hacer que lo designado por su discurso sea antvisual, un tono, solamente. El tono, esa realidad invisible que representa el reportaje de Empresa no es más que la urgencia que expresa el lenguaje del ensayista posmoderno, independientemente del contenido del discurso que éste construya.¹⁹

Y cuarto, colabora con el periodista, Empresa comparte el medio, la revista.

En el texto, se enumeran las imágenes cotidianas que el ensayista Paul Virilio considera invisibles para el arte.²⁰ El grupo, como haría un posmoderno convencido, no señala

¹⁶ Empresa, texto inédito

¹⁷ En defensa del modo formativo *amateur* escribe Marshall McLuhan: "El profesionalismo es ambiental. El amateurismo es antiambiental. (...) El profesional tiende a clasificar y a especializarse, a aceptar sin crítica las normas fundamentales del ambiente. Las normas fundamentales que surgen de la reacción masiva de sus colegas hacen las veces de un ambiente penetrante del cual está satisfecho, y del que no tiene conciencia. El "experto" es el hombre que se queda permanentemente en el mismo sitio". Marshall McLuhan, *El medio es el mensaje*, Ediciones Paidós ibérica, reimpresión en Barcelona, 1992

¹⁸ "La publicidad es el modelo expresivo de los media y su propia necesidad de impacto le impulsa a terminar con los corsés estéticos, clasicistas, artísticos, bellos y empezar a tomar riesgos discursivos, visuales, sonoros, destrozando los arquetipos que emplea y divulgando, provocando o creando situaciones y mensajes conflictivos en los media. Los férreos límites del lenguaje publicitario son paradigmáticos del academicismo lingüístico y de la "mentalidad creativa" que ello genera, cuando, por contra se trata de un medio voraz de extraordinaria capacidad de penetración, a huevo para extremar actitudes." Empresa, texto inédito.

¹⁹ Un discurso que generalmente se ocupa de relacionar las nuevas formas estéticas con los diferentes repartos políticos de funciones.

²⁰ Se mencionan: las captadas en tiempo real en los telediaris, *polaroids* domésticas, obtenidas por las herramientas de diagnóstico médico, pornográficas, fruto de tecnologías punta aplicadas a la tarea bélica, percepciones útiles para la comunicación entre dispositivos electrónicos y digitales, las publicitarias y por último las cotidianas. En definitiva, este ensayo de Empresa muestra de manera resumida muchas de las reflexiones que Paul Virilio hace en su libro *La máquina de visión*.

esta filiación en el texto y hace citas procedentes del libro *La máquina de visión* de Virilio sin entrecomillado. En este sentido, equipara las acciones de comprender pensamientos y producirlos.

Además su ser jóvenes modernos les lleva a introducir muletillas coloquiales y tacos como: "a huevo" o "de puta madre". Un lenguaje que no es ensayístico, ni periodístico, ni tampoco artístico. La figura sirve para hacer suyo el contenido. Es un significante muy separado de su significado. Un movimiento de *hacer con* el autor de *La máquina de visión*.

El tono designado, el ambiente, es el común a los escritos de Foucault, Derrida, McLuhan, Braudillard, Eco, Virilio...

Empresa imita el aire competente y abigarrado, la presencia de un fuerte sentido del gusto, la exposición de la propia subjetividad experimentada como genialidad que la teorización de estos ensayistas introduce en la historiografía del arte. *La aldea del éxtasis* muestra de modo ficticio la competitividad académica (entre estetas y políticos, historiadores y críticos, sociólogos y artistas) que surge cuando los expertos estudian el impacto de las nuevas tecnologías en las formas de vida como el asunto perfecto para ser analizado por su disciplina concreta.

El grupo ha querido captar ese parroquialismo (cronológico y teórico) con fruición pop al optar por la más básica de las posibilidades de representación: la cita robada y la ilustración inteligente (que, como vimos, no aspira a mostrar piezas de arte). Como texto, no es periodismo, ni literatura y como ensayo es una impostura. Recuerda al polémico *Imposturas intelectuales* publicado por Alan Sokal en 1999.²¹

Finalmente no sabemos muy bien si lo que se dice en el texto es, como venimos defendiendo, una obra de arte expuesta en un contexto extraartístico o una reflexión teórica sobre "el reverso del placer".²² Es decir, no sabemos si Empresa al elegir exponer en *La aldea del éxtasis* el significado de la obra de Virilio *La máquina de visión* está suscribiendo lo que allí se dice o si la elección del punto de vista de Virilio es insignificante y podría haber elegido cualquier otro autor.

En este sentido y en general, cuando el artista acepta la tarea de exponer una teoría sobre su quehacer artístico, lo normal es que cite las opiniones que a su juicio le caracterizan mejor. Virilio, curiosamente es uno de los pensadores elegidos por Estrujenbank y Empresa. Por eso resulta útil establecer un paralelismo entre los modos de citarle en ambos equipos.

Paul Virilio, *La máquina de visión*, op. cit.

²¹ Alan Sokal en la primavera de 1996 publicó un texto titulado "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity" (Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica) en la revista norteamericana *Social Text*. El texto, cuajado de citas de intelectuales célebres, y trufado del vocabulario propio de autores como: Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bruno Latour, Jean Braudillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari o Paul Virilio, era una parodia cuya intención era desenmascarar el uso intempestivo de la terminología científica y las extrapolaciones abusivas de las ciencias exactas a las humanas. Esta parodia desencadenó un intenso debate entre los intelectuales más relevantes de Francia y de otros países. Tanto Alan Sokal como Jean Bricmont son profesores de Física en las universidades de Nueva York y Lovaina, respectivamente. Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

²² El reverso del placer es el asunto de este artículo según Javier Montero entrevistado en junio de 2004.

Por ejemplo, en su catálogo para Buades *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo* Estrujenbank adjunta la frase:

"Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros".

El estilo de la redacción es sencillo, y constituye una excepción si se compara con el que ostentan los textos de autores posmodernos en general. Así que este párrafo es una isla de claridad en la exposición habitual de Virilio y, rescatado por Estrujenbank, constituye un apoyo teórico a su construcción pictórica de una poética de lo cotidiano.

De igual manera se puede decir que los textos críticos del grupo como: *España (H)echa polvo*²³ y *Fenomenología de los bares de pueblo*²⁴ o el poema *El punto de nuestra desaparición* de Dionisio Cañas, el libro *Los tigres se perfuman con dinamita* e incluso el *collage* de eslóganes de anuncios aparecido en el catálogo de la muestra *Col.lecció 90-91*, están escritos con la mano en el corazón

Empresa, por su parte, hace de los *collages* de citas un tono, más bien un personaje (el artista invisible), que dota a las intervenciones en revistas de un aura de autoridad crítica experta y modernidad. Un personaje, que es algo más que la herramienta de escritura que inventa el artista conceptual pues, es una verdadera presencia codificada en el núcleo de los textos. Así, aparece en *La aldea del éxtasis* como un tono; en los artículos de crítica de arte publicados en diarios y en la exposición en la revista *Ajoblanco Terror y sugestión (una exhibición)* como una firma falsa, el general FC. Fuller;²⁵ unas veces es un autorretrato, como el que se dicta a la Agencia Efe, y otras está presente en los imperativos y las primeras personas de sus llamamientos: *Hazte invisible, Una cosa es que quieras estar dentro y otra que te dejemos, Tenemos la sustancia que disuelve todas tus dudas* o *El terror es ahora mi forma de ser*. Aún así el grupo nunca hace de este personaje el núcleo de una obra de arte convencional como un poema o un cuadro.

Todo lo contrario que Estrujenbank, que, por ejemplo, en su poema *Un día cualquiera*²⁶ hace de la vocación de desaparición de Empresa y de lo "infraordinario" de Virilio una ironía sensible, en forma de ficción.

Empresa sin embargo expone las ideas de la autoridad que es Virilio imitando su estilo en su vertiente más oscura y convencional. Así, escoge el vocabulario más especializado, el que, fuera de contexto, suena más rotundo. Emplea la estrategia de introducir conceptos específicos, y que tienen un equivalente más cargado en el lenguaje vulgar, en el curso de la exposición sin advertir al lector de que esta práctica puede crear confusiones. Así tales términos inmersos en el discurso cotidiano funcionan de manera poética es decir introducen exotismo más que exactitud. (Las palabras *éxtasis* y *aldea* del título son un ejemplo). Pero es que además Empresa usa hasta las muletillas

²³ Dionisio Cañas, *El Europeo* n° 44. Invierno 1993, pp. 8-10

²⁴ Dionisio Cañas, *La balsa de la Medusa*, n°26-27, 1993, pp. 27-37

²⁵ Empresa, "Se inauguró en Madrid una muestra del artista alemán Joseph Beuys", *El Mundo*, 8 de febrero de 1990.

²⁶ El poema apareció, junto a otros ensayos como *I love Analfabetismo* o *Juegos de Artificio. España 1492-1992*, en el n°2 (1992) de la publicación que editaba la Galería Magda Bellotti. También fue publicado en el catálogo de la muestra *Col.lecció 90-91*. También se cita un fragmento en este trabajo, p. 304.

sintácticas y morfológicas más extravagantes del autor como los imperativos y los infinitivos. Y también abusa de la llamativa ausencia de conectores de frases que Virilio emplea para saltarse argumentaciones enteras. Por no hablar de los giros coloquiales de su propia cosecha que el equipo introduce aquí y allá. Finalmente parece que el grupo no escribió en ninguna lengua, sino que formó lo que podría llamarse un dialecto babilónico, en sí mismo rudo y lapidario, pero convertido mediante el tono exaltado y la excesiva erudición en un vehículo de tanta opinión teórica y tanta exagerada ambición, que transmite gracia en su heterogeneidad.

Del mismo modo, sólo un análisis relacional permite advertir que el texto de Empresa, más que exponer ideas, imita un tono. Y eso que en el submundo de los textos escritos por artistas lo raro es la claridad con que Estrujenbank cita a Virilio. Lo normal son la paráfrasis retorcidas, como la de LPS cuando pone en boca del novelista japonés Kenzaburo Oé una discusión sobre arte colectivo,²⁷ o la del grupo de Dinamarca N55 que imita la redacción de Wittgenstein. También abundan los textos poéticos como los ya citados en este trabajo, *El punto de nuestra desaparición* y *No hay nadie*²⁸ y *Ayuda*²⁹ de LPS.

En cualquier caso, y paradójicamente, el sentido de las afirmaciones del pensador concuerdan mucho mejor con la obra de Empresa que con la de Estrujenbank. Y es que las imágenes heterogéneas y de vocación *amateur*, limpias de la retórica artística al uso,

²⁷ LPS, “¿Puedo decirte la verdad?”, *El Demonio-Drojo*, op. cit. Se cita en las pp. 221-22 de este trabajo.

²⁸ Se cita un fragmento en la p. 233

²⁹ LIBRES PARA SIEMPRE
significa somos AMIGOS,
LIBRES
viene de ARTISTAS.

Una marca comercial edita camisetas
que rezan:
"EL ARTE ES UN TRABAJO SUCIO
PERO...
Nunca cataremos un Pesquera del
ochenta y dos
ni le meteremos el dedo a Nastassja
Kinski por ningún sitio...
...ALGUIEN TIENE QUE HACERLO."

BEATRIZ, ALVARO, ALMUDENA, ANA
MIGUEL Y JUANITO...
Cuando llueve mucho y los cristales
están empañados,
los niños que a veces viajan
en coche,
chillan encantados y temerosos,
alentados por la falta de
sensación...
...ESTAN EN INTERNET.

(PD. Lo que más odio en el mundo es
que me soben.)
LPS, en el comando ayuda de www.libresparasiempre.com.

que ilustran *La aldea del éxtasis* son un ejemplo sensible de esa mirada antiartística que Virilio intenta caracterizar como lo designado por la estética actual.

Podemos concluir pues que el equipo se ve como artista gracias a sus actos de infiltración simultánea en los campos de la publicidad y el arte para producir, un tono más que un objeto, y también, un medio: la exposición en revistas. Revistas como *Ajoblanco* y *El Europeo*³⁰ que el equipo denomina pomposamente (inmerso en su proceso de creación antiambiental): "revistas altamente especializadas donde lo minoritario marca una distancia influyente y prestigiosa".

Pero también es verdad que su compromiso con la idea de artista moderno e informado le lleva a una elección no del todo casual de los autores y de los asuntos. Así que podemos afirmar que la obra de Empresa en revistas tiene vocación artística y ensayística a un tiempo, aspira, por tanto, a ser inclasificable, antiambiental. Y que lo importante del texto *La aldea del éxtasis* es que puede ser visto como un ensayo irónico, que tiene a la publicidad como tema pero que reflexiona sobre la situación del arte actual.

³⁰ "La imagen del mundo", por ejemplo, es una exposición realizada para *El Europeo* en 1993 que puede ser vista como una continuación de "La Aldea del éxtasis", firmada por Lost in Heaven.

b. Manipulación irónica de la pornografía y el mal gusto

El siguiente cuerpo de obras del grupo Empresa que vamos a analizar aquí incluye los asuntos de la imaginación neta. Esa que, según Kant, se sitúa en el territorio de la antirepresentación pues opera inseparable de los objetos que la provocan. Asuntos de esta índole son los que producen asco o miedo y los pornográficos. Para Kant estos motivos aparecen siempre como presentaciones y no son aptas para ser procesados en la forma de obras de arte bellas (figs. 204 y 5).

La primera ironía que afecta a las formas de construcción de cuadros por parte de Empresa se ocupa de convertir estas apremiantes realidades en los objetos más museísticos, es decir, más parecidos al arte representativo de la pintura, de cuantos ha realizado el grupo. En efecto, esta clase de imágenes aparece, además de en los carteles de GCCIG, en los cinco cuadros expuestos en la galería Estrujenbank en 1990 y en el políptico *El terror es ahora mi forma de ser*, que representó, al año siguiente, al grupo en la muestra Cambio de Sentido.

En todos ellos Empresa utiliza la fórmula del *collage* de fotocopias que traen a las galerías (reales y ficticias) asuntos relativamente marginales como las drogas, la violencia, las enfermedades o la pornografía.

La segunda ironía consiste en procurar que la realidad retratada, aún siendo por su naturaleza subversiva capaz de justificar por sí sola su inclusión en el universo de las prácticas de los nuevos realistas, importa menos que el público al que se dirige. Así la verdadera construcción del grupo es un público subjetivamente conformado en forma de secta.

Y es que generalmente se admite que un cuadro es un objeto simbólico que remite a una realidad (que es el motivo) y que se dirige a un público imaginario. Empresa invierte estas dos últimas posiciones y considera más real, más motivo, al público que a los cuerpos, las enfermedades o la sangre que retratan las fotocopias pornográficas que constituyen sus cuadros. Así las piezas de Empresa muestran a un ironista que se identifica con aberraciones realistas (más que realistas: netas) para escandalizar a todo aquel que no sea de los suyos. De manera que el espectador que acepta la obra de Empresa se convierte en el retrato vivo que realiza la ficción artística particular del colectivo.

En otras palabras, Empresa funda su técnica de colaboración en una mimesis irónica pues adopta la forma de una provocación hacia el entorno y el público que más quiere. Se acerca por medio del distanciamiento y se mimetiza con lo que denosta.

Empresa participa en la exposición colectiva Callos de la Casa (1990)

Las imágenes pornográficas, blasfemas y violentas que el equipo presentó a la muestra Callos de la Casa en junio de 1990 actuaban para crear un ambiente antipictórico (los cuadros eran fotocopias que se expusieron como decoración de un *stand* de feria: unos colgados y otros sobre una mesa donde había también fotocopias plastificadas y carteles que se vendían aparte) y antipático (porque en ciertas galerías menos *underground* algunas de las explícitas imágenes hubieran sido censuradas).¹

¹ De hecho El Ojo Atómico censuró una fotocopia de una felación en su exposición *Documentos para una heterodoxia en el arte*, Madrid, 1993

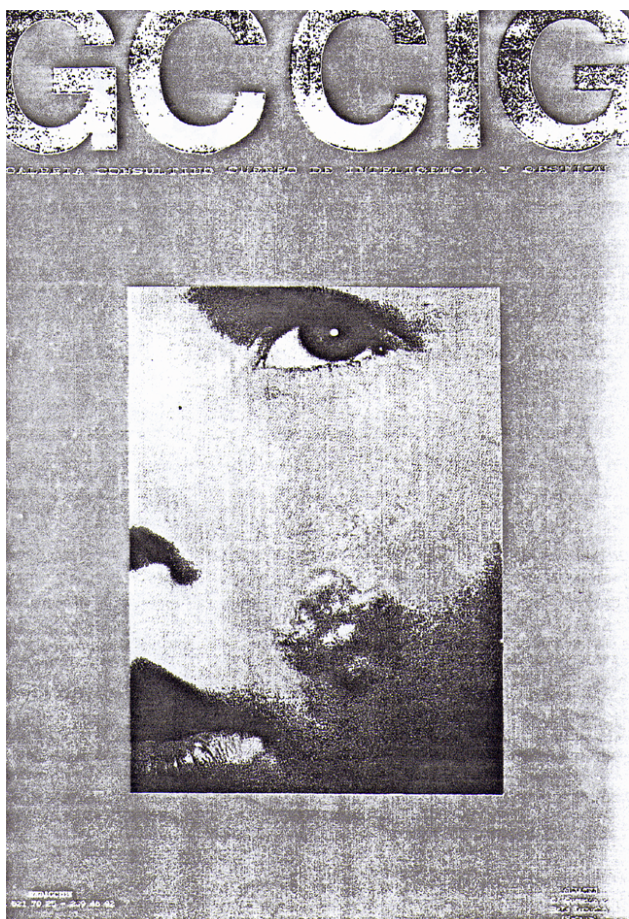


Figura 204. Empresa, Sin título, 1990.
Fotocopia en color, 42 x 29,5



Figura 205. Empresa, Sin título, 1990.
Fotocopia en color, 42 x 29,5

“La imagen aparece también en *Terror y sugestión (una exhibición)*, reportaje publicado en la revista *Ajoblanco* en 1990”

Los cuadros representan escenas muy de la vida moderna como son: un parto, una disputa entre ejecutivos, una puta publicitándose, una pareja follando y dos astronautas posando.

Se trata de construcciones rigurosas (más que los carteles GCCIG o las ilustraciones de las exposiciones en revistas) que sacan ciertas sugerencias, -como la pornografía, presente en los astronautas acusados de homosexualidad (ver. fig. 128, p. 310), en el acto sexual realizado en la catedral (ver fig. 202, p.498) o en la oferta de la mujer de los pechos grandes de la que se dice “Tú trabajo es nuestro descanso”-, de su estado oculto para hacerlas explícitas en comedias de ciencia-ficción, adolescentes o de destape, respectivamente. Igualmente, la violencia del puñetazo, que se retrata en uno de los cuadros, sugiere una ficción de detectives (fig. 206) y la violación de la intimidad de la parturienta, a las series de médicos.

Por otro lado, Empresa retrata estos episodios groseros trufándolos incongruentemente de pequeños detalles e impresiones de la estética modernista que impregna la vida cotidiana. Por ejemplo, los astronautas retratados son inconfundiblemente soviéticos como rezan las siglas de sus trajes, pero también por un bigote y una calvicie arregladas por unos peluqueros horteras, no tan expertos en construir una imagen de heroica normalidad como lo son los estilistas que idean habitualmente las campañas políticas norteamericanas; las mujeres que aparecen en la escena de la pelea de ejecutivos van vestidas de manera equivalente, con todos los atributos que indican su posición social o la paciente, que con las piernas en alto y lista para la inspección ginecológica, calza unos higiénicos patucos de plástico. Las escenas tienen pues esa clase de elocuencia, basada en los detalles, de la pintura de la vida moderna de principios de siglo. Sólo que la tecnología del *collage* de fotocopias introduce un movimiento que trasciende el academicismo de esas pinturas hacia un encuentro franco con el mundo real.

Del mismo modo, resulta evidente que también puede considerarse a la fotografía como un medio ideal para realizar un movimiento similar. Por ejemplo, si nos fijamos, como nos sugiere Empresa, en la obra del artista Jeff Wall advertimos el indudable parecido que existe entre las cuidadas composiciones fotográficas, un tanto agarrotadas, que realizaba el norteamericano en los años 90 y los cuadros de Empresa que estamos estudiando (fig. 207).² En aquellos años, Wall, en lugar de componer escenarios como un escenógrafo, trabajaba haciendo montajes por medio de la tecnología. El acabado era muy lujoso: las fotografías se exhibían en forma de transparencia *Cibachrome* que cubría una caja con lámparas fluorescentes.

Sin embargo, la inquietud que proporcionan los *collages* de Empresa se forja en la matriz detallista de los mismos que incluye la aguda preocupación por el uso de un medio, como es la fotocopia, que remite inequívocamente a los primeros noventa, pues era la tecnología de moda entre los modernos.

En efecto, Empresa advirtió que el diseño gráfico más avanzado, como era el británico, por ejemplo, no disimulaba las huellas del fotocopiado que conferían a los carteles, anuncios y propagandas un aire punk de autenticidad. Aire que conserva también el arte de la generación neopop de *Sensation*. Además, en España en el año 1990

² Jeff Wall es citado en *Hiperrealismo* donde Empresa define las representaciones de Wall como "reales-hiperreales" que en la jerga del grupo quería decir que tenían la inmediatez de una presentación más que de una representación artística.
Empresa, "Hiperrealismo", op. cit.

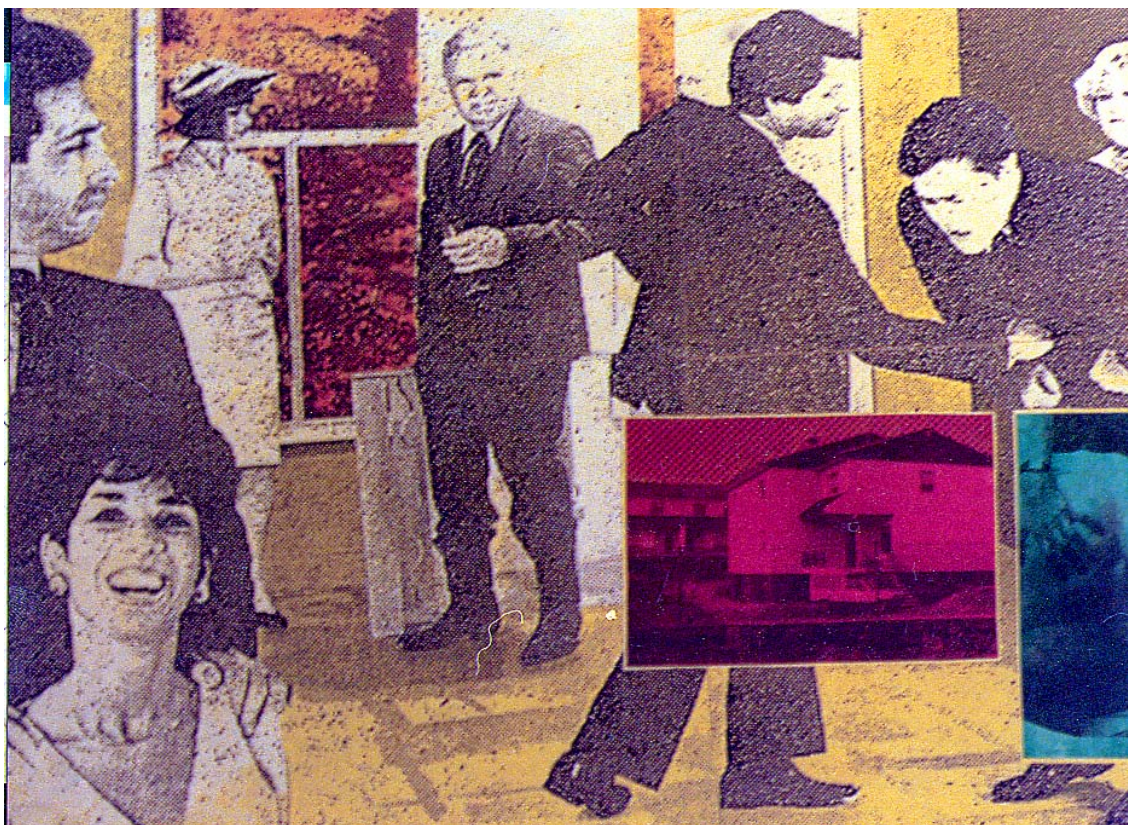


Figura 206. Empresa, Sin título, 1990.
Fotocopias a color sobre lienzo, 61 x 71 cm.



Figura 207. Jeff Wall, *Outburst (Ataque)*, 1989. Transparencia Cibachrome, lámparas fluorescentes y caja, 229 x 312 cm.

todavía no había explotado la revolución digital de manera que la reproducción por fotocopiado era la técnica más moderna que se podía usar. Era el medio empleado, por ejemplo, por diseñadores y arquitectos para elaborar los proyectos, ya que el Cibachrome era demasiado caro y sólo la publicidad más conservadora podía permitírselo. De manera que la tecnología de la fotocopia resultó un acierto para la transmisión de la clase de asuntos cotidianos e inquietantes que requerían de una mirada que Crow llama "sensorial".

Este problema, de la introducción en la propia obra del medio más detallista como es la fotografía, también obsesionaba a Estrujenbank y posteriormente a Juan Ugalde. Estrujenbank resolvió el problema atornillando a la superficie de los lienzos pequeñas fotografías enmarcadas. Mientras que Ugalde aprendió a revelar sus negativos en blanco y negro para poder hacer ampliaciones no tan caras y que, además, resultaban casi tan estables como los Cibachrom. Así podía efectuar retoques por medios pictóricos sobre los positivos suponiendo que iban a resistir el paso del tiempo tan bien como la pintura.

El terror es ahora mi forma de ser (1991)

El terror es ahora mi forma de ser es la pieza que Empresa presentó a la convocatoria Cambio de Sentido lanzada por Dionisio Cañas a los artistas que trabajaban en colectividad en el Madrid del año 91 (fig. 208). La muestra se realizó en un contexto extraartístico, como eran las fiestas patronales del pueblo de Cinco Casas.

Sobre los paletos— favoritos de Estrujenbank— ha escrito Javier Montero de Empresa, en su novela *Guerra Ambiental* (2001): "Quiero matar a ese paleta hijo de puta. Paletos hijos de puta".³ Allí narra horrorizado la llegada de los artistas invitados por Dionisio Cañas a participar en la exposición de colectivos. Javier recuerda que había una fiesta con vaquillas en la plaza de toros y que los lugareños irrumpieron en el coso con una hacha y una excavadora. Al colectivo le pareció todo esto una salvajada así que cuando su obra *El terror es ahora mi forma de ser* fue censurada se sintió bastante satisfecho: Tú me horrorizas a mí, yo te horrorizo a ti.

De hecho en su currículum, cuando el grupo glosa la exposición escribe: "Cambio de Sentido", exposición organizada por el poeta Dionisio Cañas. Cerrada por la obra "EL TERROR ES AHORA MI FORMA DE SER" antes de ser inaugurada.⁴

Como acción, el cuadro, realizado con fotocopias que mostraban a nueve hombres desnudos (uno de ellos era un miembro de Empresa) sobre los que se podía leer la leyenda: "El terror es ahora mi forma de ser", tenía la vocación de ser censurado. Y lo fue.

³ Javier Montero, *Guerra Ambiental*, op. cit., p. 29 El autor emplea otros insultos como: "Buen salvaje de los cojones".

⁴ Contrasta este orgullo con la pena que invadió a Estrujenbank por este episodio o a LPS cuando el colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha censuró su catálogo *El Demon-nio Drojo* por el eslogan de la obra de Patricia Gadea y Belén Sánchez: *Alma de puta, Coño de santa*.

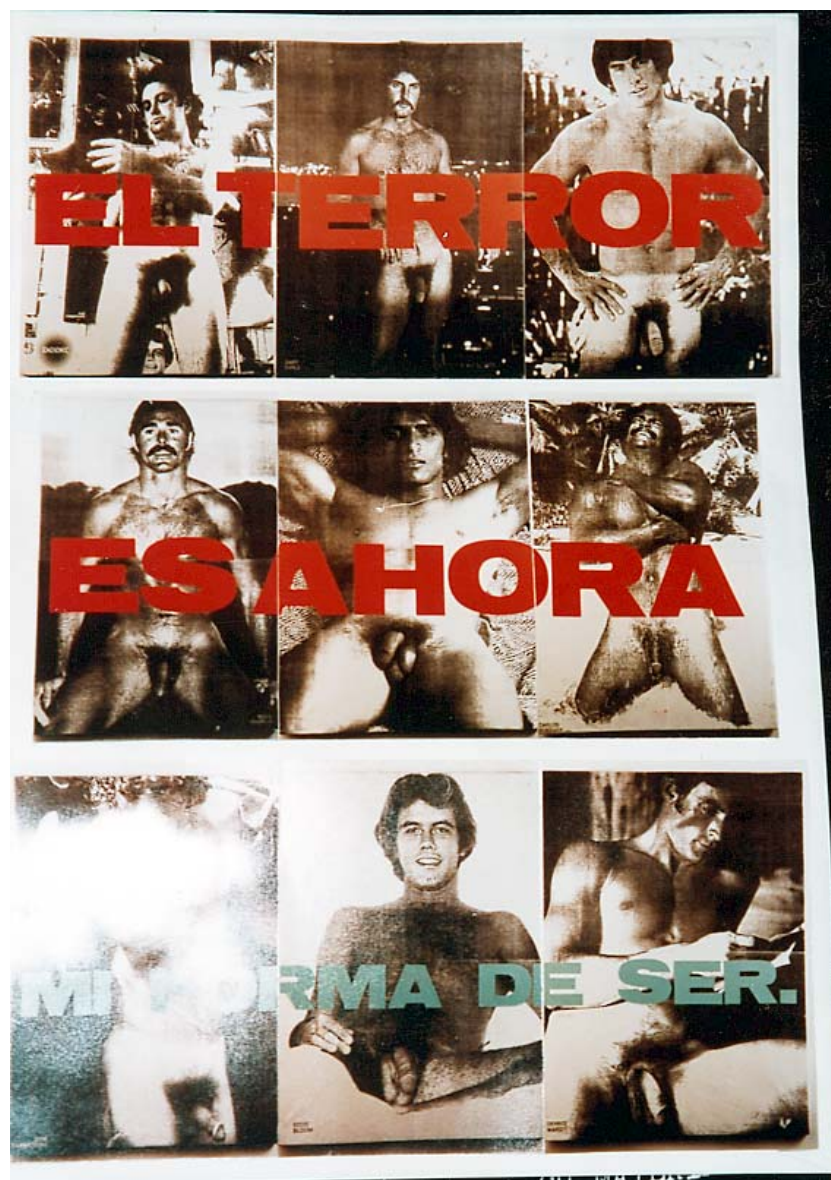


Figura 208. Empresa, *El terror es ahora mi forma de ser*, 1991. Fotocopias en blanco y negro y en color sobre tela, 130 x 83 cm.

Se trataba de una autopresentación que daba cuenta de un cambio, como, por otro lado, parecía sugerir el título de la propuesta de Cañas *Cambio de Sentido*. Esta clase de opiniones sobre los avatares que experimenta la propia identidad siempre ha atraído a los artistas colectivos que luchan contra la figura totalizadora del artista individual. En particular Empresa tiene, además de las obras comentadas donde se presenta como artista-publicista amateur y como empresa, una en la que uno de los miembros del grupo aparece como mujer y, en una broma privada (como lo es aquí aparecer entre los desnudos), anuncia: "*Usted es un doble de su propio zombie*" (fig. 209). Terror, y zombies además de mujeres y desnudos remiten a esas películas de miedo y erotismo que hablan de una subjetividad heterogénea.

En el mismo sentido, el hecho de autorretratarse y dar consejos y opiniones tan personales hace suyo el tono de un género muy de los noventa: la autoayuda. Empresa se identifica irónicamente con los inseguros lectores y les acusa de ser zombies o les propone una naturalidad agresiva.

Así que lo natural para Empresa no está en el campo, en la vida idílica que se desarrolla en los pueblecitos tranquilos como Cinco Casas, sino en la pornografía. Reivindican el abandono y la provocación como postura vital: *...es mi forma de ser*, dicen, como si fuera una cuestión de gusto. Y no pretenden, con ello, practicar la tolerancia. Esa virtud que supuestamente ayuda a fundar lo colectivo y que (y en esto coinciden todos los equipos a examen) no es tal si la entendemos como "tener que permitir", "ser generosos", lo que implica situarse en una posición de superioridad. Esta clase de tolerancia debe ser sustituida, a juicio de los colectivos, por la colaboración participativa con el público. Aunque sólo sea un pensar en él desde la óptica neopop que otorga un valor a la cultura popular.

Por eso Empresa se niega a dar al pueblerino lo que quiere ver u oír. El equipo busca arengar a su público, oculto entre la masa prefabricada de lo rural a que nos tiene acostumbrada la imagen publicitaria, por el método de la identificación. El espectador debe dejar su papel de consumidor pasivo y abrazar el de usuario que actúa cuando siente la necesidad de rechazar mensajes autoritarios. Y, del mismo modo, piensa Empresa, que éste experimenta un sentimiento de indignación ante la imagen artística que el grupo le propone, debería rechazar también la imagen ñoña y cosmopolita que le vende la publicidad o el determinismo con que le aborda el político por ser hombre o mujer del campo.

La propuesta estética se centra pues en fomentar el sentido crítico y contra la tolerancia como forma de aceptación resignada de lo que nos rodea.

El terror es ahora mi forma de ser pretende resolver además una auténtica interacción con el particular contexto social donde se muestra esta obra de arte. Para ello declina la fácil tentación de hacer una intervención nuevo- realista comprometida.⁵

⁵ Podría haber sido ésta una intervención documental, es decir, idónea para dar la palabra a una realidad rural exótica (como hizo Estrujenbank), en un lugar que era sin duda más estimulante que el cubo blanco. Habría resultado también provechoso el decantarse por la acción activista y, aprovechando esa "realidad" del contexto que se ofrecía, haber actuado directamente sobre él.



Figura 209. Empresa, Sin título, 1994.
Técnica mixta, publicado en el catálogo de la exposición *Arte colectivo español en Túnez*. Túnez, 1994

Y, sin olvidar en ningún momento dónde estaba exponiendo, el grupo se hizo un autorretrato y escribió un manifiesto sincero (nada tolerante con los gustos rurales) sobre sus intenciones y gustos.⁶

Identificarse con esta propuesta y gustar requiere la presencia de un público muy especial (con vocación de usuario de la contracultura) que el colectivo no encontró en Cinco Casas, pero que no quiso dejar de buscar. Hacer real a ese público ideal es la especialidad de Empresa y no las colaboraciones realistas.

Por eso el grupo se dirige al paleta, sin miramientos, como hace cuando pega sus carteles pornográficos en las calles de la capital, porque, como el artista conceptual Vito Acconci y otros provocadores,⁷ Empresa cree que la intervención artística bajo el signo de la provocación es, en el fondo, una colaboración con un público consciente de cómo las buenas maneras han restringido la libertad personal.

Finalmente Empresa logra establecer, sin quererlo, un diálogo con el público de Cinco Casas sobre el tema del terror: a unos les aterroriza el desnudo masculino y a los otros el acoso a las vaquillas.

Edición de camisetas

Una forma participativa de salir al espacio público consiste en emitir el mensaje colectivista contra la tolerancia impreso en camisetas. Se trata de representar un decantarse por la estimulación de los antagonismos y conflictos que deberían refundar una la escena pública como territorio para la disparidad y el disenso. Para ello Empresa decide vender camisetas de tema pornográfico.

Y, sorprendentemente, el público, la secta de la que venimos hablando, respondió muy bien a esta iniciativa del grupo y se hizo real, visible. Además Empresa consiguió que estas subversivas prendas acabaran viéndose en muchas inauguraciones de manera que se puede decir que el grupo expuso, en muchas galerías de Madrid, sin riesgo de ser censurado.

Insistiendo en este asunto, la ropa de Empresa puede ser vista como un desarrollo lógico de la estrategia de secta: "Si estoy realmente de acuerdo con Empresa por qué no llevarme a Empresa conmigo. Así, ni Empresa mismo, ni otros artistas, ni la cultura en general me alienarán porque seré yo quien me apropie del discurso emancipador. Haré mía esa oferta de colaboración artística por medio de mi aspecto construido a mi medida y por mí para luchar contra un estilo dominante que considero infantil. En definitiva, expondré mi aportación a la doctrina contra la ñoñería que Empresa pone en circulación", diría un fan del grupo.

⁶ También LPS esquivó la tentación y se presentó a sí mismo como una serie de cabezas sonrientes que les identificaba como *Chicos PSOE*.

⁷ "No se puede hacer todo lo que uno quiere en el espacio público. No obstante, después de algún tiempo dejas incluso de pensar en lo que quieres hacer porque has aprendido las reglas. Te conviertes en una especie de ciudadano modelo. Se tiene la impresión de que el espacio público está relacionado con ciertas normas de civismo. Aprendes a no hacer ciertas cosas en público. Es una forma de desviar las cosas que podrías querer hacer y encontrar una especie de sustituto. No puedes follar con todo el mundo en la calle. En lugar de ello, sales a cenar".

Entrevista con el autor. *Entretien/Intevista/Interview*. Acconci, Baldessari, Fabro, Sarkis, Lindau, French Cultural Centre, Turín 1999, p. 10

El fin de estas camisetas temáticamente provocadoras⁸ era posicionarse contra los espacios públicos de ingenuidad fabricada cuya divisa podría ser: "Aquí nunca ocurrirá nada inquietante y nunca ha ocurrido nada inquietante".

Frente a este estado de cosas, Empresa afirma desde su mejor camiseta (ver fig. 31, p. 133:⁹

"...¡Siento un peso que me aplasta!... ¡Un frío terrible en mi garganta!... ¿Dios mío qué es esto?...¡Estoy herido, es una herida terrible!...¡Mi sangre corre!¡Soy una cabeza cortada! Bruce Lee no escucha, se limpia el goterón y se sube la bragueta mientras la novata majoret arrastra su culo por el suelo buscando sus bragas Warner's entre los cables, los flashes y los focos y los estímulos de la cámara, el zumbido del ionizador de ambiente parece perseguirle. _ E.M.P.R.E. S.A._ Cuando por fin se tropieza con la nave industrial. Siente en su pistola que lo va a conseguir, (premura), corre unos metros y la pasta es suya, y lo va a conseguir... Y suena un tiro que dispara su materia gris por el parabrisas del Golf GTI metalizado."

También Patricia Gadea escribe un artículo para el catálogo de LPS donde afirma estar harta de un arte inofensivo y añorar una relación con el propio público lo más palpable posible:

"¿Hay que lavar el amor en agua caliente o en sangre?
(...) En contra de la tendencia a tratar el arte por el arte, a trabajar en base al concepto del hombre universal o la tendencia evolucionista de la vanguardia, en el trabajo en equipo la relación con el público es de complicidad y no de agresión."

La relación de Empresa con su público es, en este sentido, muy cómplice y muy elitista a un tiempo. Como dijimos, además de simbólica, la secta que Empresa proyecta es real.

Una intervención en revista que trata de la pornografía: Terror y sugestión una exhibición (1990)

Del mismo modo, los motivos asquerosos (ver figs. 204-5, p.507) y pornográficos que ilustran y de los que se habla en *Terror y sugestión (una exhibición)* —por medio de la opinión emitida en forma de ensayo que incluye citas de Hitchcock, Foucault, Freud, Truffeau o Bataille— proporcionan el tema que encubre la reivindicación de la realidad

⁸ Todos hacían apología de las drogas o de la pornografía.

⁹ También Preiswert quiere implicar al ciudadano en la lucha contra la oferta de contenidos dominadora. Por eso, cuando imprime sus textos humorísticos, como "Cuerpo a extinguir", sobre una camiseta negra funda una colaboración con el portador que temáticamente trata de la muerte (ver p.126). El verso se intercala, camufla, inscribe sobre un contexto tan significativo como es el grupo de personas concretas que se visten con la camiseta y que por tanto amplifican su sentido al prestarle su ambiente circundante cambiante y privado.

La muerte es también el tema de *Et in Barcadia yu-yu* de Preiswert donde se colabora con la empresa Ron Bacardí que es la autora del soporte, una valla publicitaria, donde se imprime el texto y con Poussin que tituló a su paraíso pintado: *Et in Arcadia ego*.

sensible que es el público.¹⁰ En efecto, el tratamiento explícito de estos temas, la confianza en que existe un público para ellos (escandalizado o cómplice, eso da igual) anula, en beneficio propio, la realidad de los espectaculares asuntos tratados en el reportaje. Así pornografía y asco cobran una dimensión fantasmal mientras que el público se torna una presencia real a la que representar en su lugar.

La rama cómplice resulta básicamente la antítesis del patoso extravagante, buenazo y extremadamente tímido de *Libres Para Siempre*. La subjetividad de este último florece en soledad y sus acciones en la esfera pública son testimonios donde se reconoce y explota la situación de rica fragilidad (potencial patosidad humorística) que se establece entre, por ejemplo, la intención y la acción o lo invisible íntimo y lo visible político. Sin embargo el público de *Empresa* es exhibicionista, una especie de héroe listillo (a la manera lúcida de un McLuhan) que se encuentra camuflado entre las masas y que a la menor propuesta de colaboración se cuelga la camiseta y se lanza a exhibirse habitando así el terror y la sugestión del ensayo. Un público subjetivo pero que le proporciona a *Empresa* la autosuficiencia necesaria para apropiarse de opiniones ajenas, para emitir otras falsas (como las del general FC. Fuller), para insultar, para hacer que carteles que son antiartísticos pasen cada vez a medios progresivamente más artísticos y que sobre todo son un gran argumento en favor de esa teoría que se llama estética de la recepción. Concepto que obliga al artista a estar inmensamente agradecido al público por su implicación y apoyo.

¹⁰ *Empresa*, “Terror y sugestión una exhibición”, *Ajoblanco*, 1990

c. Provocación política

Una vez que se ha forjado un espectador cómplice Empresa procura convertirle en usuario de lo designado por el propio discurso. Así el artista colectivo, mimetizándose con el contexto que rodea al ciudadano, experimenta la colaboración con éste disfrutando de mayor intimidad. Entonces puede actuar como operador de situaciones. Es lo que hizo Empresa en las piezas que vamos a estudiar en este apartado al ejercer de comisario en la exposición titulada *PSOE* (1991), de agente subversivo —en la campaña *Hazte invisible* (1994) que se inscribe en una situación tensa entre turcos y alemanes— o simplemente, como en el reportaje titulado *Hiperrealismo* (1991), llevando el arte a un medio cotidiano como es una revista.

PSOE "Donde lo político se desvanece en lo evanescente" (1991)

En el apartado anterior hablábamos de cómo la realidad más desagradable, concretamente la que compete a la imaginación neta, se puede volver fantasmagórica o evanescente por el método de confiar en un público comprensivo que, de existir, será capaz de comulgar con la ironía emancipadora que subyace a tales identificaciones con lo provocador.

En el comisariado de la exposición titulada *PSOE*, celebrada en la galería Estrujenbank, el equipo emplea muchas de las estrategias experimentadas en la construcción de sus cuadros y camisetas. Así que el papel de comisario consiste, para Empresa, en forzar a los artistas convocados a adoptar unas estrategias, tan de Empresa, que los participantes se convierten en agentes de la obra de equipo que se titula *PSOE*.¹

En efecto, el grupo obliga a los autores precisamente a una experiencia de pérdida de autoría al conducirles a que construyan, por un lado, obras "impersonales" (ya que el tema se impone)² y, por otro, al fomentar el uso de imágenes "legibles y eficaces" (como son las caricaturas de políticos, los logotipos, las banderas, los textos panfletarios etc.) capaces de acortar la distancia que va entre el arte y lo real (fig. 210-11-12-13).

Así las obras de *PSOE* establecen una comunicación directa con un público polifacético. Y es que, como sabemos, Empresa lleva toda su carrera intentando acercarse a esta clase de público (capaz de acudir a una propuesta como *PSOE* sólo por el título) para olvidarse de los espectadores expertos que recorrían habitualmente las galerías en aquel año 91.

El experimento que era *PSOE* trataba de mostrar el poder que ejerce un espacio institucionalizado (como es una galería de arte pintada de blanco) sobre los significados del no-arte, arte activista, arte del contexto o en tiempo real, corrientes capaces de aprovechar la coyuntura social, como el que los socialistas gobernarán España como lo hacían.

En este sentido, la clase de comisariado que Empresa estableció en esta muestra comparte algunas de las preocupaciones que llevaron a Patricia Gadea (*Art collectif*

¹ Participaron en la muestra: Estrujenbank, Gonzalo Cao, Libres Para Siempre, Agustín Parejo School, Equipo Límite, Simeón Sáiz, Gallego y Rey y el propio Empresa.

² El grupo LPS se desmarcó de esta propuesta con un autorretrato (ver p. 422) y fue censurado por Empresa. Finalmente logró colocar su cuadro discretamente.



Figura 210. VVAA, *PSOE*, vistas generales, Estrujenbank, Madrid, 1991.
La cazadora con el logotipo del partido político bordado es del grupo Empresa.



Figura 211. Equipo Límite, *Yo soy esa*, 1991. Técnica mixta, 122 x 162 cm.



Figura 212. Agustín Parejo School, *Sin título*, 1991. Técnica mixta, 190 x 126 cm.

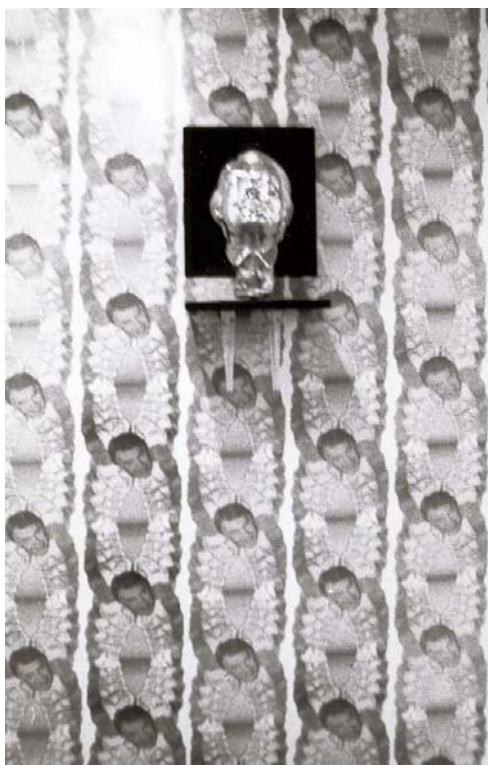


Figura 213. Empresa, Pieza para la muestra *PSOE* con un busto de Felipe González y un estampado realizado mediante el rostro del político, 1991



Vista general de la muestra *PSOE* con la pieza de Empresa al fondo y la del Equipo Límite a la derecha, 1991

espagnol), Dionisio Cañas (*Cambio de Sentido*) y Libres para Siempre (*Justos por pecadores. Cubismo terminal*) a intentar anular, desde el papel de comisarios, el alarmante efecto adormecedor que sobre la realidad ejercían el cubo blanco y los artistas individuales que lo llenaban habitualmente.

Estos comisarios comprometidos con la causa colectiva y realista lanzaron, como el propio Empresa, su llamamiento casi exclusivamente a grupos de artistas. Además Patricia llevó su iniciativa a Túnez, para explotar lo exótico del entorno. También Dionisio montó su exposición entre analfabetos. Mientras que LPS, que como Dionisio tuvo el dudoso honor de comisariar una exposición que fue censurada, quiso hacer un arte de contexto en una galería *underground*, situada en un Madrid muy esteticista.

Así que el *PSOE* de Empresa, como el resto de los experimentos de organización de exposiciones emprendidos por los colectivos a examen, intentaba constituirse como una propuesta más o menos activista, es decir centrada en la construcción de tribunas preparadas para subvertir las dinámicas que organizaban lo artístico desde perspectivas museísticas tradicionales.

La ironía de Empresa es sin embargo paralela a la del arte conceptual, en el sentido de que intenta un activismo que no es en tiempo real, que no transcurre en la calle, ni depende del contexto (más allá del operador tema), y que tampoco implica verdaderamente al público. Así, al hacer transcurrir la muestra en una galería especialmente aburguesada para la ocasión el grupo parece burlarse de los poderes típicos del no-arte: comprometer, desafiar, dar poder al público...

Con esto Empresa en vez de ofrecer acción política a secas quiere más bien definir experimentalmente cómo el arte de colaboración puede facilitar una nueva zona entre el arte y la crítica y la historia. Esta zona, este nuevo género intermedio es abordado por Empresa además de con las herramientas desarrolladas en este comisariado conceptual, en las exposiciones de obras en revistas.³

Sobre esa nueva definición de lo político que instaura el dispositivo colectivo escribió Tomás Ruiz-Rivas, en aquellos años director de la galería Valgamedios, una carta abierta al crítico Juan Manuel Bonet en respuesta a su artículo titulado "El nuevo realismo social" y en el que se refería al aburrimiento que le producían las, por él llamadas, exposiciones "comprometidas", entre las que citaba *PSOE*.⁴ En su carta no publicada, Ruiz-Rivas se queja de esa identificación entre compromiso y arte políticamente correcto y establece que la verdadera política de *PSOE* está en la práctica colectiva de creación. Una fórmula sumamente crítica con el arte institucional español (del que Bonet era parte activa) en el sentido de que conculca el reparto político de funciones que éste tiene atribuido al artista. Por ejemplo: intelectual, estrella de ventas, opinador crítico, sujeto romántico y soñador, ágrafo temperamental, animador en proyectos culturales, etc.

Una intervención subversiva en el entorno urbano: "Hazte invisible" (1994)

Hazte invisible es la obra de Empresa que mejor se puede relacionar con los nuevos realismos subversivos que venimos analizando, representados en la muestra

³ De hecho en su exposición *Hiperrealismo* en la revista *Ajoblanco*, Empresa inicia el reportaje con una fotografía de una pieza suya instalada en la muestra *PSOE* en Estrujenbank.

⁴ Juan Manuel Bonet, *El realismo social*, op. cit.

Arquitecturas para el acontecimiento. La campaña de carteles consistió en colgar en el seno de unas jornadas antirracistas celebradas en la ciudad de Rostock, situada en la antigua Alemania del Este, una serie de carteles que contenían el eslogan en turco *Görürmez ol (Hazte invisible)*(fig. 206).⁵

Y aunque la campaña no puede ser reconocida abiertamente como activismo social y político, en el sentido más genuino de la expresión, se puede reconocer sin embargo que interviene directamente en la realidad del racismo en Alemania. Y lo hace además sin limitarse a denunciarla sino contribuyendo a su posible resolución aunque sea de un modo irónico-humorístico. También resulta evidente que intenta una colaboración con el público que se mide en el impacto que ejerció sobre el espacio urbano.

Lo que separa a esta pieza del resto de los realismos estudiados, es su ironía hacia las posturas del compromiso político explícito.

En efecto, incluso si comparamos la manifestación de Empresa contra el racismo con las campañas *I love analfabetismo* de Estrujenbank (ver fig.15, p.105) o *Estadounidense* de Preiswert (ver fig. 158, p.382) encontramos que las ironías de estos últimos son más bien antiglobalización mientras Empresa propone al turco que se modernice y que se convierta por tanto en alguien como todo el mundo para pasar entonces a tener la libertad del que es invisible para el ojo globalizado.

Así que gran parte de la originalidad del planteamiento de Empresa recae en el hecho de dirigirse al globalizado más que a interpelar ácidamente al globalizador, pues es éste el que tiene un poder más inmediato para resolver su situación.

Por otro lado, la ironía de Empresa pone de manifiesto la máxima del viejo productor de televisión de: "La ironía puede definirse como aquello que a la gente se le escapa". De manera que la manifestación de Empresa resulta tan exagerada, finge tal entusiasmo por la causa globalizadora (llega a decirle también al turco en Rostock: *Wir verwischen alle deinen spuren* ("Pierde tus pistas") (fig. 214) que a nadie debería escapársele la ironía. Pero como no estamos acostumbrados a verla el terreno político, pues el arte políticamente correcto es sumamente explícito en sus afirmaciones, la de *Hazte invisible* es finalmente de las que se escapan.

Digamos que es una ironía sobre la clase de ironías tan evidentes que emplean los artistas comprometidos. Por eso, para Empresa, los artistas políticos no están en el mundo, son demasiado ingenuos y sus formas de denuncia carecen de lucidez. En definitiva, Empresa lucha contra aquellos que sostienen que lucidez y compromiso son incompatibles, términos antónimos.

Otra de las aportaciones infrecuentes de esta clase de realismo que inventa Empresa en Alemania es la idea de coquetear con la ficción. Digamos que inventa una, graciosa, para romper la monotonía del paseo cotidiano. La divisa *Hazte invisible* remite al mundo de los hombres invisibles, un género de la ciencia-ficción en toda regla, pero que surge como respuesta a una realidad política (como es la marcha arrolladora de la globalización).

Esta no-distinción entre los mecanismos de comunicación de enunciados políticos y de ficción funda una clase de realismo que es, a un tiempo, un modelo artístico con consecuencias políticas— pues pretende que el turco se aparte de su destino natural por el poder de las palabras (una táctica política muy del estilo de Estrujenbank y

⁵ Empresa, *Hazte invisible*, Rostock, Alemania, 1994



Figura 214. Empresa, Carteles de la campaña *Hazte invisible*, con las leyendas: *Gözümez ol* (*Hazte invisible*) y *Wir verwischen alle deinen spuren* (*Pierde tus pistas*), Rostock, Alemania, 1994

Preiswert)— y una heterotopía, pues se dirige a un cuerpo colectivo imaginario como si fuera un sujeto político (movimiento que realiza a menudo Libres Para Siempre). La secta de ficción que componen los invisibles de Empresa es una radicalización irónica del concepto político de minoría.

Tal vivencia de lo político, se caracteriza, dentro del arte colectivo que estamos estudiando, como una técnica comunitaria para tratarlo desde la confusión deliberada de ambos territorios: el artístico y el político.

Y es que ni el analfabeto (protagonista de *I love analfabetismo* de Estrujenbank), ni el ingenioso transeúnte (al que se dirige Preiswert), ni el excéntrico patoso (interlocutor en la campaña *No hay nadie* de Libres Para Siempre), ni el invisible lúcido (turco ideal de Empresa) son sujetos literarios pero todos ellos se encuentran, como el artista colectivo mismo, desplazados del reparto político de visibilidades, de competencia para referirse a lo común.

Estar pues atento a esas divisiones de lo sensible, a esos lugares como la publicidad, el ensayismo, el arte, la mala educación, la adolescencia, etc. es la intención de los colectivos a examen y Empresa es uno de los que más sufre y protesta contra el aislamiento de la institución arte, su pérdida de presencia, de realidad y de poder en el mundo actual.

“Hiperrealismo”, una exposición de carácter político que tiene lugar en una revista (1991)

De tema político es la exposición *Hiperrealismo* publicada en 1991 en la revista *Ajoblanco*. Allí, el texto se asienta en las figuras de Foucault, Derrick Kerckove, Moles, Nietzsche, Eco y, como no, en Braudillard y sirve para describir la figura política del artista que venimos comentando. Aquel que colabora con el público por el método de centrarse en localizar y escenificar conflictos desde el terreno de la ficción, visto como un lugar político más que artístico. Lo cual cuestiona la separación de funciones que establece la política conservadora del “zapatero a tus zapatos”.⁶

Empresa también defiende en este artículo, tal vez de manera deliberadamente embarullada, la técnica comunitaria del metalenguaje para hacer arte. Empresa ha visto desarrollarse esta técnica espectacularmente en el campo de la publicidad (hay todo un género de anuncios que hablan de la técnica de hacer anuncios) y del ensayismo posmoderno (McLuham en su *Medio es el masaje*, por ejemplo, juega continuamente con la noción de libro, de manera que el espectador es en todo momento consciente de que tiene uno entre las manos y de sus limitaciones y convenciones comunicativas) (fig. 215) y desearía una brillante presencia de esta técnica en el ámbito plástico.

La escenificación y defensa de ambas prácticas, política-ficción y uso del metalenguaje, son metáforas de esa distancia crucial que separa realidad (también la realidad de la imagen, la representación a tamaño natural, las piezas que se realizan técnicamente en tiempo real, de lo cotidiano o incluso de la verdad fechada) de representación (ya sea esta artística, política, filosófica, científica o lúdica). Para Empresa:

⁶ “La imagen es invasora y ubicua. Su papel no es estar en el dominio del arte, de la técnica o de la guerra”.
Empresa, *Hiperrealismo*, op. cit.

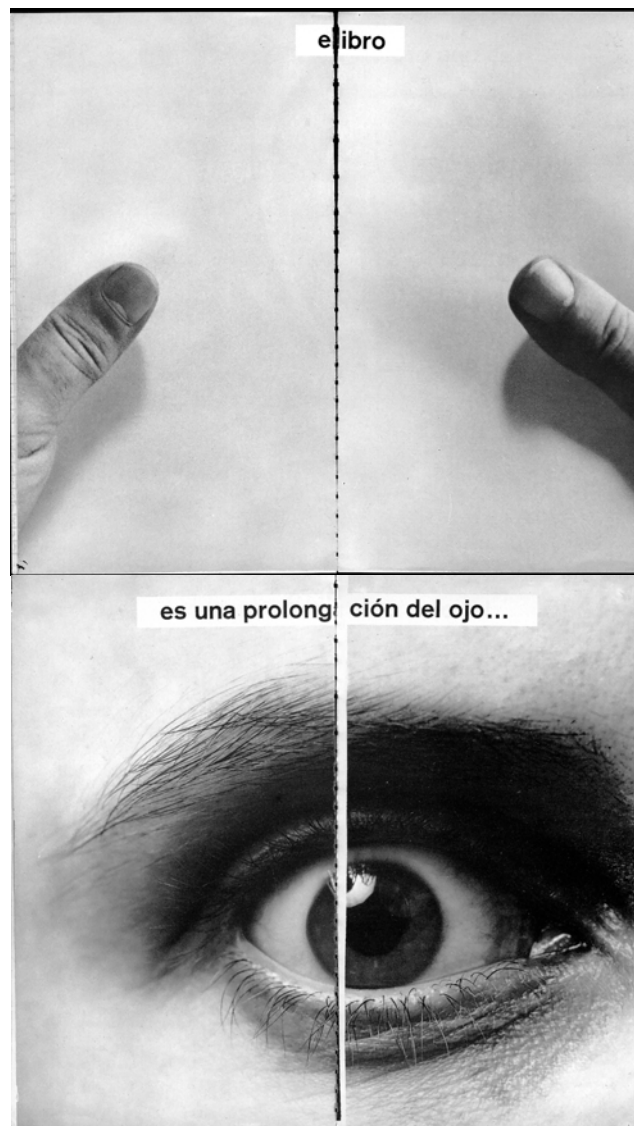


Figura 215. Marshall McLuhan, dos vistas del libro *El medio es el masaje*, 1967

"Hay territorios donde la ambigüedad entre representación y realidad es evidente con claras implicaciones políticas, sociales, de todo tipo: la injusticia (que se dilucida en representaciones dramáticas donde se busca reconstruir una cierta realidad), el periodismo (todo el mundo con una cámara puede fotografiar la "noticia"), la intimidad (Sophie Calle), la representación real-hiperreal (Jeff Wall), la pornografía y el amor (la relación sexual realizada para ser vista), cuando el interés general es verlo todo, en todo momento, en directo..."⁷

⁷Empresa, *Hiperrealismo*, op. cit.

4 Conclusiones

A- Describir el arte colectivo neopop que se hacía en el Madrid de los 90 como:

1) no sujeto a estrategias, es decir, creador de tácticas destinadas a producir a partir de un material de origen heterogéneo (exactamente como hacen los traperos), y de un método que usa preferentemente las técnicas de colaboración del cadáver exquisito y la técnica creativa libre (frente a las de acopio de información y tormenta de ideas);

2) cuyas piezas presentan una superficie reconocible como descuidada, discursiva, y atenta al contexto o participativa, pero aún así incapaz de informar del hecho clave de su proceso de creación que es haber sido producidas en común;

3) realizado con medios mezclados, muchos de ellos no profesionales, pero que se usan según el modelo material del Pop;

4) cuyos temas recurrentes, fundamentalmente la política, la infancia y la tecnología, entran dentro del ámbito simbólico del Neopop y que,

5) emplea una serie de tácticas comunitarias creadas para representar y, al mismo tiempo, dirigirse a un universo de productores neopop, pero sobre todo, de receptores impertinentes, que consumen las obras de modo creativo pues su interpretación de las mismas es siempre imprevisible por subjetiva,

sirve para caracterizar el arte de los equipos seleccionados en este estudio (Estrujenbank, Preiswert, Libres Para Siempre y Empresa) como un fenómeno original frente a las propuestas de otros contemporáneos que operaron en la misma zona (El Perro, La Nevera, Fast Food, Antozoo) y de los que lo hicieron en otras regiones (Equipo Límite, Arte y Electricidad) y en otros periodos de tiempo (Equipo Crónica, Equipo Realidad, Equipo 57).

La primera conclusión de esta tesis se compone, pues, de cinco parciales (citadas más arriba) que sirven para definir el fenómeno objeto de estudio.

B- Asimismo, estas cinco determinaciones intentan recrear las elecciones -en cuanto a la organización, los medios, los temas y los conceptos clave sobre los que fundamentar las actuaciones- efectuadas durante el proceso de construcción de las obras de los equipos a examen.

Algunas de ellas son comunes a otros fenómenos contemporáneos, como el arte de colectivos que crean sus tácticas productivas de manera opuesta, por ejemplo, con la mediación de un proyecto que define una estrategia a seguir. O el arte femenino, de minorías y el neopop no culto, que también ofrecen un significado derivado de su proceso de realización propio de *outsider*.¹

¹ Un proceso que se desarrolla, como el de los traperos, a través de tácticas como: el uso de medios nuevos (pequeñas acciones, obras multimedia, *performance*, instalaciones maximalistas); solicitar la participación del público; inventar una clase de comunicación, que va de la provocación a la creación de condiciones favorables para su expansión; sustituir la armonía de la construcción, el minimalismo y la abstracción geométrica por una estructura en la que se superponen orden y desorden, azar y accidentes y ejercer el humor y la crítica no deprimida como formas de manifestar cierta distancia frente a la seriedad de los círculos artísticos. Las obras de las artistas de los 70 tienen, según Gladys Fabre, parecidas características.

Así pues, concluimos que estas recreaciones del proceso, además de ayudar a circunscribir fenómenos concretos, aportan un significado sutil que viene a sumarse al de la observación directa. Con el tiempo se obtendrá una *visibilidad* cada vez mayor para estos significados inherentes a los procesos constructivos que siempre podremos confrontar con la obra producida por esta clase de artistas. Creadores cuya originalidad se basa precisamente en su proceso de trabajo o, en otras palabras, que aportan significados a partir de los aspectos meramente utilitarios de los vehículos con que transportan la carga.

C- En los apartados dedicados a los temas y a las técnicas comunitarias de cada grupo establecemos una definición del estilo Neopop basada en una aspiración que trasladamos al movimiento internacional desde nuestras proposiciones sobre lo colectivo. En efecto, encontramos que los temas (la política, la mujer, la infancia, la tecnología), además, remiten al asunto de la creación colectiva neopop. A la luz de este planteamiento, observamos que las obras neopop, colectivas o no, son dispositivos que pretenden restituir en quien mira el estado de gracia en que fueron producidas.

Por estado de gracia entendemos algo más universal que el hecho de concurrir varios creadores en la producción (por eso lo hemos llamado también neopop). La figura que encarna ese estado creativo ha sido definida en este trabajo como receptor, o consumidor, creativo. Ya sea éste el paleta de Estrujenbank (o el norteamericano hortera de Richard Prince), el transeúnte ingenioso de Preiswert (o el consumidor del *culture jaming*), el patoso de Libres Para Siempre (que igualmente aparece en Kelley o Kippenberger) o el publicista total de Empresa (también presente en Koons o MacCarthy), el Neopop que inspiran esas figuras se define como un estilo centrado en retratar al receptor popular y en estudiar su consumo impertinente o creativo que es un *hacer*.

Así, para un neopop, recibir mensajes corrientes e interpretarlos de forma no pertinente es una forma de creación. Como el Neopop, otros estilos posmodernos hacen del acto creador un momento especialmente trascendental sólo que ellos apuntan principalmente contra el carácter objetual de la obra de arte y el concepto de calidad. Sin embargo, lo trascendental a que remite la obra neopop es justo el momento de la recepción creativa. Una capacidad que encarna una sensibilidad descrita por los teóricos posmodernos que especularon sobre la posibilidad de un arte donde no cupiera una interpretación realmente pertinente, donde todas las sugerencias fueran aceptables por igual y que utópicamente desarrollada por todos los consumidores los convertiría en productores neopop.

El arte colectivo a examen ha sido considerado a menudo un arte que evidentemente reflexiona críticamente sobre el concepto de artista vigente en el modernismo occidental y se lo incluye por tanto en el ámbito de los artes políticos, como el feminista o el

reivindicativo de alguna causa concreta. Incluso el interés de los grupos por lo cotidiano ha sido visto como una opción política.²

Para nosotros, el fenómeno debe analizarse inmerso en una amplia corriente neopop internacional. Y en España, vincularse a la línea de la Nueva Figuración madrileña de los 70, al lado de Elena Blasco y Manolo Dimas, por ejemplo, hasta llegar a la generación de alumnos de Cuenca de mediados de los 90 con Miguel Barba a la cabeza, antes que con esos grupos y esos artistas políticos con los que se relaciona generalmente a los equipos aquí estudiados.³

Así que la tercera conclusión de esta tesis establece que el arte colectivo a examen resulta mejor explicado desde presupuestos Neopop que activistas y propone esta lectura para el crítico.

D- La cuarta conclusión de este trabajo es una valoración sobre el impacto que este fenómeno ha tenido en el universo artístico de la década.

Consideramos que la precoz afiliación de nuestros estudiados al ámbito del Neopop está siendo reivindicada en nuestros días a pesar de que el arte colectivo a examen no ha alcanzado el éxito institucional. Pero, por ejemplo, en las esporádicas mesas redondas y debates que se montan sobre arte colectivo (y aún sobre arte contemporáneo), estos grupos están siendo invitados y tratados como pioneros.⁴ Algunos de ellos han sido tentados por galerías y expuesto en museos.⁵ Sus convocatorias gozan de gran aceptación por parte de público y artistas.⁶ El trato periodístico de sus exhibiciones, cada vez más esporádicas, sigue siendo excelente y, de vez en cuando, aparecen citados como paradigmas del arte Pop.⁷ Incluso estudiantes de las facultades de Bellas Artes,

² Como la que se analiza en proyectos como *Micropolíticas* (Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003), y que interpreta que incidir en la noción de lo cotidiano puede resultar subversivo de los valores políticos establecidos.

³ Como muchos de los que aparecían en la exposición *Descuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (Barcelona, MACBA, 2005), entre los que se encontraban Estrujénbank y Preiswert y sobre todo los que citaba Paloma Blanco en su texto "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años 90".

Paloma Blanco, "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años 90" en *Descuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español 2* (pp. 188 a 205), op.cit.

⁴ *La Situación, Encuentros de Arte Actual*, Cuenca (1993) contó con la participación de todos los grupos a examen. En las Jornadas sobre Arte Colectivo celebradas en la Universidad de Alcalá de Henares en 1999 participaron Preiswert y Libres Para Siempre y, en *Colectivos y Asociados*, organizada por el Injuve y La Casa de América (2003), lo hicieron Estrujénbank, Preiswert y Libres Para Siempre.

⁵ Estrujénbank y Preiswert Arbeitskollegen en la colectiva *Desacuerdos...* Barcelona MACBA, 2005.

⁶ Todos los grupos han actuado de comisarios de exposiciones o acciones artísticas que exigen una respuesta popular: Estrujénbank en *Cambio de sentido* (1992), *Arte Colectif a Tunis* (1994) o *Pasen y Vean* (1999); Preiswert en *Llegó el día del saqueo* (1993) o *Hipoética* para las jornadas de Montesquieu (1998); Libres Para Siempre en *Justos por pecadores. Cubismo Terminal* (1994) o *Devorolor, las plantillas que devoran el olor. El plantillazo* (2003) y Empresa en *PSOE* (1992).

⁷ Por ejemplo, el crítico Calvo Serraller, en su reseña sobre la última exposición de Juan Ugalde (*Disconnecting people*; Soledad Lorenzo, septiembre 2003) ha contemplado el pasado del artista en un grupo, Estrujénbank, que por fin ha sido calificado de pop en vez de político. "Juan Ugalde es —ha sido siempre—, un *bricoleur* de la narración visual, un genuino artista pop, algo raro en nuestro país, porque, bien al principio por el retraso de la industrialización española, bien después por la globalización, la mayor parte de los representantes de esta tendencia han obviado los iconos nacionales: las viñetas de nuestros tebeos, las etiquetas del comercio más racial (...)" Francisco Calvo Serraller, *Una lata pop de guisantes*, Babelia suplemento nº 617 del diario El País, sábado 20 de septiembre de 2003.

como las ubicadas en Cuenca, Madrid, Salamanca, Pontevedra y otras conocen la trayectoria de los mismos y responden a sus llamamientos. También resulta curiosa la penetración de un grupo como LPS en el entorno de Internet.⁸

Así que el largo proceso que ha llevado a los equipos a hacer una serie de elecciones (decir positivamente sobre la vida cotidiana española, mezclar medios de expresión, adoptar un estilo Neopop y un método entusiasta de gestión del azar que cada equipo desarrolla según una técnica comunitaria particular y ofrecer una superficie profesional pero descuidada y que busca confundirse con el universo de formas y contenidos *amateurs*) arroja un significado sobre sus obras. Significado que se matiza también a través del hecho de que dicho proceso se desarrollara inmerso en una situación concreta, la del Madrid de los 90. En aquel Madrid expusieron con poca frecuencia y generalmente fuera de las galerías: en la calle, en Internet, en espacios que ofrecían propuestas *underground* o centros privados y públicos de provincias. Intervinieron tan poco en la vida profesional que nació una leyenda sobre su existencia misma al tiempo que se les calificaba de artistas inaccesibles, de esos que preparaban sus obras más ambiciosas casi en secreto. Establecieron relaciones críticas con las instituciones artísticas y los especialistas, en favor de un dialogar con el público.

Finalmente, ese contenido sutil, que proceso y trayectoria madrileña conforman, viene a sumarse al discurso de las obras mismas. De manera que éstas han de valorarse como realizaciones de unos artistas adelantados, rebeldes, experimentados, autónomos, que sobre todo atraen a profesionales... Todas ellas señales de que estos equipos se están convirtiendo en lo que en el mundo de la música popular, se conoce románticamente como *grupos de culto*.

Una forma de expresar que hacen un arte que puede que no guste, pero que probablemente esté más cerca del corazón de la época de los 90 en Madrid que otro tipo de arte que se pueda preferir.

Por su parte, Preiswert es considerado por Grace&Galactus en su artículo *Humor en el terrorismo cultural*, publicado en el fanzine urbano *Mondo Bruto*, un precedente del arte público Neopop más reciente. Grace&Galactu, *Historias de la frivolidad, Mondo Bruto*, n° 29, primavera 2003, p.2-3

⁸ La realización del libro titulado *El arte en las redes* (Anaya Multimedia, Madrid, 1997), el ser citados como pioneros en arte digital en *El Paseante* 27-28, *La revolución digital y sus dilemas*, 1999, o su concurrida página web, www.libresparasiempre.com, por ejemplo, han contribuido a popularizar su posición en el entorno digital.

5 Bibliografía

5.1 Fuentes

5.1.1 Textos escritos por los grupos

Estrujenbank

1987

Estrujenbank, *Juan Ugalde, Patricia Gadea. Estrujenbank*, revista editada por Estrujenbank en Nueva York, junio.

Gadea, Patricia, “La pintura como campo de minas”, *Juan Ugalde, Patricia Gadea. Estrujenbank*, revista editada por Estrujenbank en Nueva York, junio.

1988

Estrujenbank, *Estrujenbank News*, revista editada por Estrujenbank en Nueva York, junio.

1989

Estrujenbank, *En un planeta remoto hace ya mucho tiempo*, Galería Buades, diciembre.

1990

Cañas, Dionisio, “Una mosca en la leche”, en *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general*, Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

- “Un día cualquiera”, en *Estrujenbank. Col.lecció 90-91*, Fundació Caixa de Pensions, Valencia.

Estrujenbank, *Estrujenbank. Col.lecció 90-91*, Fundació Caixa de Pensions, Valencia

- “La opción que le da más % de interés”, en *Estrujenbank. Hojalatería y pintura en general* Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca, marzo-abril.

- *Estrujenbank*, revista editada por Estrujenbank en Madrid, marzo-abril.

- *Estrujenbank II*, revista editada por Estrujenbank en Madrid, julio.

1992

Estrujenbank, “I love analfabetismo”, en *El artista y la ciudad*. Proyecto de arte público para la ciudad de Sevilla, Mar Villaespesa y Fundación Luis Cernuda, Sevilla.

- “Juegos de artificio”; “I love analfabetismo”, “El totalitarismo dulce”, “Un día cualquiera”, en *Estrujenbank*, Galería Magda Bellotti, Algeciras, mayo.

Gadea, Patricia, “Atomic circus”, en *Patricia Gadea*, Masha Prieto, Madrid.

Ugalde, Juan, “Los mares del Sur”, en *Los Mares del Sur*, Galería Buades, Madrid.

1993

Cañas, Dionisio, “Fenomenología de los bares de pueblo”, en *La balsa de la Medusa* Número 26-27, p. 27-37.

- “España (H)echa polvo”, en *El Europeo* nº 44. Invierno.

Estrujenbank, Sin título, 4 ° Boletín *La situación. Encuentros. Cuenca. Arte Español*.
Universidad Castilla-La Mancha, 22 de abril de 1993

1994

Gadea, Patricia, “Art Collectif Espagnol a Tunis”, en *Art Collectif Espagnol, Espace d’Art Mille Feuilles*, La Marsa, Túnez.

Ugalde, Juan “Irreal-Surreal en San Lorenzo de El Escorial ó ¿Es la percepción un acto cognoscitivo?”, *Irreal-Surreal en San Lorenzo de El Escorial*, Cocheras del rey, El Escorial, Madrid.

1995

Gadea, Patricia, “¿Hay que permitir a los cuadros que se pongan los trajes de moda que sirven para presumir en los casinos de la pintura?”, en *El demon-nio Drojo*, LPS, Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, Guadalajara.

1996

Gadea, Patricia “Limpia por dentro-limpia por fuera”, en *Patricia Gadea*, Masha Prieto, Madrid.

1998

Cañas, Dionisio, “¿Una misma sed devora al mosquito y al elefante?”, en *La voladura del Maine*, El Perro, Asociación Cultural Arte Facto, Madrid.

2002

Estrujenbank, Transcripción de su intervención en la mesa redonda *La intervención en el espacio público*, en *Colectivos y Asociados*, Alicia Murría, Instituto de la Juventud y Casa de América, Madrid.

2003

Cañas, Dionisio, “Juan Ugalde en su tinta” y “Obra 1978-2003”, en *Juan Ugalde. Parques Naturales*, edición al cuidado de Virginia Torrente, Museo Patio Herreriano, Valladolid

Estrujenbank, *Los tigres se perfuman con dinamita*, Ediciones originales, Granada, Barcelona, 2003 (reedición de un título de 1992)

Preiswert

1993

Preiswert, “Nuestra señora de Sarajevo” en *El Europeo*, nº 46.

- “No hay billetes”, en Boletín *La Situación*, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca.

- *Estamos haciendo tiempo*, texto inédito escrito con motivo de la presentación de la pieza *Hipoética* en la sala Cruce, Madrid.

1996

Preiswert, “El que se traga un hueso confianza tiene en su pellejo”, en *El mal de la actividad*, exposición de colectivos, El Perro, Madrid.

1997

Preiswert, “5º comunicado Preiswert a los medios de comunicación. Septiembre 1997” y “Contrabando al pueblo de Madrid”, en *La montaña viaja. Un proyecto de arte público*, El Perro, Ayuntamiento de Alcorcón, Alcorcón.

Pujals, Esteban, “¿Privar al público de qué?”, en *La montaña viaja. Un proyecto de arte público*, El Perro, Ayuntamiento de Alcorcón, Alcorcón.

1998

Preiswert, “Vámonos que nos vamos (que inventen ellos)”, en *La voladura del Maine*, El Perro, Asociación Cultural Arte Facto, Madrid.

2002

Preiswert, Transcripción de su intervención en la mesa redonda *La intervención en el espacio público*, en *Colectivos y Asociados*, Alicia Murría, Instituto de la Juventud y Casa de América, Madrid.

Wert, Juan Pablo, “Arte o decoración. (Budat, Torres. Pentágonos...)”, en nº1 *¿Qué hago yo aquí?*, Asociación Cultural Artefacto, Madrid.

2005

Pujals, Esteban, “El arte de la fuga: modos de producción artística en España, 1980-2000”, VVAA *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español I*, Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía- UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2005, pp.152-160

Libres Para Siempre

1990

Libres Para Siempre, “Proyecto libres para siempre”, texto inédito para *Callos de la Casa*, Estrujenbank, Madrid.

1991

Baeza, Almudena, “Estoy pensando en ti porque quiero adivinar de qué color son tus ojos que brillando siempre están”, en *Parece todo muy amistoso*, Galería Valgamedios, Madrid.

Libres Para Siempre, *Parece todo muy amistoso*, Válgamedios, Madrid.

Martín, Miguel Ángel, “Medir es falso”, *Parece todo muy amistoso*, Libres Para Siempre, Válgamedios, Madrid.

1993

Libres Para Siempre, “¿Es usted un artista?”, comunicado en *La Situación. Encuentros sobre arte actual*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1993

1994

Baeza, Almudena “¿Cómo escribí algunas rumbas mías?”, comunicado en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

1995

Libres Para Siempre, en *El demon-nio Drojo*, Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, Guadalajara.

- “¿Es usted un artista?” (extracto), en *El Demon-nio drojo*, Colegio de Arquitectos de Castilla La Mancha, Guadalajara

Martín, Miguel Ángel, “Arte en las redes”, comunicado en ARCO 95, Ifema, Madrid, febrero

1996

Libres Para Siempre, “El fútbol es así”, en *El mal de la actividad*, exposición de colectivos, El Perro, Madrid.

- “Creación Virtual en España”, comunicado en el marco del Festival Art Futura, en el Foro de la FNAC, Madrid, octubre.

- “Entorno profesional del artista electrónico”, mesa redonda organizada por AMAVI y Art Futura, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1997

Alegre, Beatriz, “Arte colectivo y nuevas tecnologías”, comunicado en el Centro Cultural La Manzana, Asunción, Paraguay.

- “Museos y galerías: un marco profesional para el arte en la Red”, *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid, pp. 59-87

Baeza, Almudena, “No hay nadie”, en www.libresparasiempre.com

- “Arte colectivo”, en *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid, pp. 147-194

Jaren, Juan, “Arte, ciencia y tecnología”, en *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid, pp. 33-53

Lleó, Juan Antonio y Libres Para Siempre, *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid.

Martín, Miguel Ángel, “Principales herramientas de creación: una guía”, en *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid, pp. 33-53

2000

Baeza, Almudena, “Net.art. Primer premio anual Libres Para Siempre a la sobresaliente labor en el campo de la excelencia”, en *e-pron. Exposición de arte tecnológico*, May Moré, Madrid.

- “El hábil pelotazo estilo libre (nacionalista de vacaciones en agosto) para siempre”, en *arts.zin*, www.artszin.net.

Martín, Miguel Ángel, “Net Art”, comunicado en *Observatori 2000*, Museo de las Ciencias, Valencia, noviembre.

2001

Baeza, Almudena, “Libres Para Siempre”, Acción, Boletín 4 de AMBAR, Vitoria.

2002

Baeza, Almudena, "La política de conquistar con naturalidad", en *E-Tester Boletín I*, Fundación Rodríguez, Arteleku, www.e-tester.net.

Libres Para Siempre, Transcripción de su intervención en la mesa redonda *La intervención en el espacio público*, en *Colectivos y Asociados*, Alicia Murría, Instituto de la Juventud y Casa de América, Madrid.

Empresa

1990

E.M.P.R.E.S.A., "Terror y sugestión (una exhibición)", en *Ajoblanco*.

- "La resurrección del arte radical", en *El Sol*, martes, 30 de octubre.

- Texto inédito del colectivo, *Texto*, 1990

1991

E.M.P.R.E.S.A. "La aldea del éxtasis", en *Ajoblanco*, marzo.

- "Hiperrealismo", en *Ajoblanco*, mayo, 1991

2002

Montero, Javier, *Guerra Ambiental*, Numa ediciones, Valencia.

5.1.2 Textos escritos sobre los grupos

Notas de prensa

1990

Aznar, Paloma “Libres Para Siempre. El arte sin divos”, en *El independiente*, sábado 23 de junio.

- Vampirella, “Callos de la casa”, en *El País*, sábado 9 de junio.

De Castro, Maria Antonia, “Acción”, en *El País*, sábado 26 de mayo.

- “Anónimos unidos”, *El País*, sábado, 22 de diciembre.

Fernández, Horacio, “Una galería insólita. Primera exposición colectiva en la Sala Estrujenbank”, en *Metrópoli, El Mundo*, 15-21 de junio.

1991

Correo del arte (sin firma), “Artistas todos”, en *Correo del Arte*, nº 77, Ciudad Real, Enero – febrero.

De la Cruz, Elena, “Para ser coleccionista no hay que ser rico. Aparecen nuevos espacios para exposiciones como alternativa a las galerías de arte”, en *Diario 16*, viernes, 14 de junio.

El independiente, Cultura (sin firma), “Boicot popular a una exposición que mostraba cuadros de hombres desnudos”, en *El independiente*, jueves 16 de mayo.

El Mundo, Opinión (sin firma), “En la picota. Cinco Casas”, en *El Mundo*, Viernes, 17 de mayo.

Marchante, Javier, “Próxima inauguración de la exposición “Cambio de sentido” en Cinco Casas”, en *Canfali/Alcázar*, 3 de mayo.

- “Cambio de sentido” en Cinco Casas”, en *Canfali/Alcázar*, 17 de Mayo.

Riego Anta, Marta del, “La aventura del arte callejero. Parodia del mercado artístico en el Metro de Atocha”, en *Ya*, viernes 20 de diciembre de 1991.

1992

Caballero, Anselmo F., “I love analfabetismo”, en *Europa sur*, Algeciras, lunes 18 de mayo.

Lutz, Door Hans, “Madrileense kunstenaars schilderen FC Utrecht”, en *Sport*, dodendag 10 December.

FC Utrecht Thuis (sin firma), “*De Bal is Rond*”, en *FC Utrecht Thuis*, nº7,
Seizoen 1992-1993

1995

Mayo, José A., “Un museo en la Red”, en *El País*, martes 14 de noviembre.

1996

Delgado, Lola, “*El mal de la actividad* impulsa nuevos valores”, en *Diario 16*, 28 de febrero.

El Punto de las artes, “12 grupos artísticos en *El mal de la actividad*”, *El Punto de las artes*, 1 al 7 de marzo.

Time Out, International Agenda, “Cyberchic esto es un infierno”, en *Time Out* (London), 20-27 de marzo.

Vera, Juana, “Libres Para Siempre. Internet y la realidad virtual”, en *Babelia, El País*, 3 de febrero.

1999

Somalo, Cristina, “Revuelto de artistas”, en *El País de las tentaciones, El País*, viernes 23 de abril.

2000

Aguirre, José Ignacio, “Arte colectivo y electrónico”, en *Metrópoli, El Mundo*, 17- 23 de marzo.

Álvarez, Carlos, “Caídos en la Red. Libres Para Siempre vuelven a una galería”, *El País de las tentaciones, El País*, viernes, 10 de marzo.

2003

Calvo Serraller, Francisco, “Una lata pop de guisantes”, en *Babelia* suplemento nº 617 del diario *El País*, sábado 20 de septiembre.

Revistas especializadas y catálogos

1991

Fernández, Horacio, “La tabla de multiplicar”, en *Estrujenbank Col·lecció 90-91*, *Fundació Caixa de Pensions*, Valencia.

Jiménez, Carlos, “PSOE”, en *Lápiz. Revista internacional de arte*, Año IX, Número 77.

VVAA, *Parece todo muy amistoso*, Libres Para Siempre, Valgamedios, Madrid.

1992

Jiménez, Carlos, “El compromiso del Arte”, en *Ámbitos del Arte*, Instituto de la Juventud y el Ministerio de asuntos sociales, Madrid.

Rivas, Francisco, “La flamante tarjeta 4P de Juan Ugalde. El pintor, el pincel, la perspectiva, la parroquia y la postal”, en *Los mares del Sur* de Juan Ugalde, Buades, Madrid.

1994

Cameron, Dan, “Madrid letter”, en *Art Forum*, septiembre, p.98-9.

González de Aledo, Jaime, *El artista es una abstracción*, boletín de *Cruce*, primavera.

Osborne, Pepi, “Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado)”, texto Inédito.

1997

Lamikiz, Alez, “Generación digital”, en *La revolución digital y sus dilemas*, *El Paseante* 27-28, p. 122-145

Mayo, José A., “Art Futura y el arte en la Red”, en *El arte en las redes*, Anaya Multimedia y Sociedad General de Autores de España, Madrid, pp. 189-197

Salvat, Jordi, “¿Quién se atreve a pinchar con ellos? Son los video jockeys”, *Vanidad*, nº 32, febrero.

1998

González de Aledo, Jaime, *Ex*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

2000

Castro, E., “Libres Para Siempre. Provocar nostalgia positiva”, en *Caballo verde*, *La Razón*, viernes, 31 de marzo.

Pozuelo, A. H., “Libres Para Siempre”, en *El Cultural*, *ABC*, 29 de marzo.

2002

Murría, Alicia, “Algunas notas sobre los fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual”, en *Colectivos y Asociados*, Eva Grinstein y Alicia Murría, Instituto de la Juventud, Madrid, 2002, pp. 19-25

2003

Grace&Galactus, “Humor en terrorismo cultural”, en *Historias de la frivolidad, Mondo Bruto*, n°29, primavera.

2005

Blanco, Paloma, “Prácticas colaborativas en la España de los noventa”, VVAA *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado Español 2*, Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía- UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2005, pp. 188-205.

5.2 Obras consultadas de carácter general

- Anscombe, G.E.M., *Intención*, Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 1991
- Aznar, Sagrario, *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia (Gipúzcoa), 2000
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1982
- *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986
 - *Crítica y verdad*, Siglo XXI editores, México D.F., 1989
- Baudelaire, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988
- Benjamin Walter, "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en la recopilación *Imaginación y Sociedad*, Santillana, Madrid, 1998
- *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988
- Bonito, Archile, *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, Giulio Caro Argan, Akal, Madrid, 1992
- Borsò Vittoria, "La invisibilidad de lo real", en *Expresionismos, Sileno*, volumen 10, Madrid, 2001
- Bozal, Valeriano, *Arte del siglo XX en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1995
- Brenson, Michael, *Culture in Action: a Public Art Program of Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press, 1995
- Buckminster Fuller, R., *El capitán etéreo y otros escritos*, Colección de Arquitectura, Murcia, 2003
- Calabrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1992
- Cameron, Dan "Neoesto Neoaquello un acercamiento al Arte Pop en los años ochenta", en *Arte Pop*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990
- "El jardín salvaje. El paisaje como metáfora en instalaciones americanas recientes", en *El jardín salvaje*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1991
 - "Cocido y crudo", en *Cocido y crudo*, VVAA, Dan Cameron para MNCARS, Madrid, 1995
- Cartwright, D. y Zander, A., *Dinámica de Grupos*, Trillas, México, 1982
- Casacuberta, David, *Creación colectiva: en Internet el creador es el público*, Gedisa, Barcelona, 2003

- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 1996
- Certeau, Michel de, Girard, Luce y Mayol, Pierre, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar*, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, 1999
- Costa, Jordi, *¡Vida mostrenca! Contracultura en el infierno postmoderno*, la tempestad, Barcelona, 2002
- Coupland, Douglas, *Generación X*, Ediciones B, Barcelona, 1993
- *Microsiervos*, Ediciones B, Barcelona, 1998
- Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002
- Chilvers, Ian, *Diccionario de Arte*, Oxford-Alianza, Madrid, 1995
- *Arte del siglo XX*, Oxford-Complutense, Madrid, 2001
- Danto, Arthur C., *Historia y narración*, Paidós, Barcelona, 1989
- “El final del arte”, en -¿Qué fue del fin del arte?- *Cuando el arte era moderno o posmoderno...*, nº 23-25 *El Paseante*, Siruela, Madrid, 1995
- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999
- *La madonna del futuro*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003
- *El cuerpo/el problema del cuerpo. Selección de ensayos*, Síntesis, Madrid, 1999
- Davenport, Guy, *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, Turner Fondo de Cultura Económica, Madrid, México 1998
- De Diego, Estrella, “Figuras de la diferencia”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, segundo tomo, Valeriano Bozal, Visor, Madrid, 1999
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1993
- Deleuze, Gilles y Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*, Paidós, Barcelona, 1988
- *Rizoma (introducción)*, Pre-Textos, Valencia, 2003

- Dery, Mark, *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Siruela, Madrid, 1998
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen y Tusquets editores, Barcelona, 1997
- *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981
- Ede, L. y Andrea, L., *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Southern Illinois University Press, 1990
- Foster, Hal, "Polémicas (post)modernas", *Modernidad y Postmodernidad*, Josep Picó, Alianza, Madrid, 1988
- *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001
- Francastel, Pierre, *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*, Paidós, Barcelona, 1988
- Fundación Rodríguez, *Arte&Electricidad*, CD y web www.arteyelectricidad.net
Arteleku, Diputación Floral de Guipúzcoa, Instituto de la Juventud y Neo2, 1999
- VVAA, *E-Tester Boletín 1*, www.e-tester.net, Fundación Rodríguez, Arteleku, Diputación Floral de Guipúzcoa, 2002
- Giannetti, Claudia, *Arte Visión. Una historia del arte electrónico en España*, Fundación Caixa de Sabadell/MECAD, Barcelona, 2000, CD
- "Arte e hipermedia: proyecto y proceso creativo", *Zehar*, boletín de Arteleku, nº 31, Diputación Floral de Guipúzcoa, 1996
- González, Ángel, "La noche española", en *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, edición a cargo de Miguel Ángel García para el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000
- Green, Charles, *The third hand. Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001
- "La tercera mano: colaboración y arte contemporáneo", en *Exit7, En equipo*, Madrid, 2002
- Guasch, Ana María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997
- *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000
- Guattari Félix, *Caosmosis*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1996

- Guerrilla Girls, The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of western art*, Penguin Books, New York, 1998
- Haden-Guest, Anthony, *Al natural*, Península, Barcelona, 2000
- Henri, Adrian, *Enviroments and Happenings*, Thames and Hudson, Londres, 1974
- Hobsbawm, Eric, *A la Zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1999
- Hughes, Robert, *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*, Nueva Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001
- *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*, Anagrama, Barcelona, 1994
- Ibáñez, Jordi, *Después de la decapitación del arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 1996
- Ibáñez, Miguel, *pOp cOntrOl. Crónicas post-industriales*, Glénat, Barcelona, 2000
- Kelley, Mike, *Foul Perfection*, Edited by John C. Welchman, Massachusetts Institute of Technology, 2003
- Kierkegaard, Sorel, *Sobre el concepto de ironía*, Trotta, Madrid, 2000
- Lebel, Jean-Jaques, *El happening*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967
- Levi, Atonia, *Samurai from Outer Space: Understanding Japanes Animation*, Poen Court Chicago, Illinois, 1996
- Levinas, Emmanuel, *De la evasión*, Arena Libros, Madrid, 1999
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2001
- *Mirar, escuchar, leer*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2003
- Lucie-Smith, Edward, "Pop art", en *Conceptos de arte moderno*, Nikos Stangos, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 185-195
- *Artoday*, Phaidon, 1999
- *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1995
- Lyotard, Jean-François, *La posmodernidad explicada a los niños*, Gedisa, Barcelona, 1987
- *El entusiasmo*, Gedisa, Barcelona, 1987

- *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1989
 - *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1991
 - “Lo sublime y la vanguardia”, *Pensar el presente, Cuadernos del Círculo*, Francisco Jarauta, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992
 - “Zona”, en *Moralidades posmodernas*, Tecnos, Madrid, 1996
- Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986
- Marshall McLuhan, Fiore, Quentin y Agel, Gerome, *El medio es el masaje*, Paidós Ibérica, Barcelona, reimpresión 1992
- Mc Cloud, Scott, *¿Cómo se hace un cómic? El arte invisible*, Ediciones B, Barcelona, 1995
- Millán, Fernando y de Francisco, Chema, *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora, Madrid, 1998
- Ovejero, A., *El aprendizaje cooperativo*, PPU, Barcelona, 1991
- Perniola, Mario, *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2000
- Perret-Clermont, A. N., *La construcción social de la inteligencia en la interacción social*, Visor, Madrid, 1984
- Pollán, Tomás, “Variaciones sobre el "bricoleur"”, en *Revista de Occidente* nº 256, septiembre, 2002
- Popper, Frank, *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy*, Akal, Madrid, 1989
- Praz, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1979
- Racionero, Luis, *Oriente y Occidente*, Anagrama, Barcelona, 2000
- Rancière, Jaques, *La experiencia sensible*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002
- Rodríguez Magda, Rosa María, *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, Tecnos, Madrid, 1997
- Rosenthal, Norman y Max Wigram, *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, Royal Academy of Arts, Londres, 2000
- Roussel, Raimond, *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973
- Sager, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

- Schapiro, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999
- Seldmayer, Hans, *La revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990
- Sontang, Susan, *Contra la interpretación*, Afaguara, Madrid, 1996
- “La estética del silencio”, *Estilos radicales*, Suma de Letras, Madrid, 2002
- Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Ediciones Akal, 1998
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1997
- Taylor, Brandon, *Arte Hoy*, (“*Arte en contexto*”), Akal, Madrid, 2000
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992
- Trimarco, Angelo, *Confluencias. Arte y crítica en la postmodernidad*, Julio Ollero Editores, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1991
- Ugalde, Juan, *Juan Ugalde. Del bloque a la chabola*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2000
- *Disconnecting people. Juan Ugalde*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2003
- Van Bruggen, Coosje, “Colaboración”, *Guggenheim Museum Collection: A to Z, Nancy Spector*, NY, 2001
- Virilio, Paul, *La máquina de la visión*, Cátedra, Madrid, 1989
- *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988
- Virilio, Paul y David, Catherine, “Alles Fertig: se acabó. (Una conversación)”, *Acción Paralela*, #3, octubre 1997, p.17-32
- VVAA, *3 Festival 143 Delicias*, vídeo, 143 Delicias, Madrid, 2003
- VVAA, *El Congelador, suplemento de La Nevera*, La Nevera: Pablo Alcaráz, Yolanda Martínez, Juan C. Pareja y Virginia Torres, Tanto de Tanto, nº 0 (1992, Albacete), nº 1 y 2 (1993, Albacete), nº 3, 4 y 5 (1994, Madrid), nº 6 (1997, Madrid)
- VVAA, *Micropolíticas. Arte y Cotidianeidad (2001-1968)*, Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés, Espai d’ Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2003
- VVAA, “Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad”, Libero

- Andreotti y Xavier Costa. Textos publicados conjuntamente con la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, edita el museo y ACTAR, 1996
- VVAA, *Made in California. Art, Image, and Identity, 1900-2000*, Stephanie Barron, Sheri Bernstein, Ilene Susan Fort, *Los Angeles County Museum of Art & University of California Press, Berkeley, Los Angeles*, 2001
- VVAA, *Los excesos de la mente*, Centro andaluz de arte contemporáneo, Teresa Blanch, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2002
- VVAA, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Jose Luis Brea, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999
- VVAA, *Los 90: cambio de marcha en el arte español*, Jose Luis Brea, Galería Juana Mordó, Madrid, 1993
- VVAA, *Barcelona-Madrid 1898-1998. Sintonías y Distancias*, Xavier Bru de Sala, Javier Tusell, Martí Peran, *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, Comunidad de Madrid, *Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona*, Barcelona, 1997
- VVAA, *La fantástica repetición de ciertas situaciones*, Kate Bush Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid en colaboración con *The British Council y The Photographers' Gallery*, Madrid, 2001
- VVAA, *Zona F*, Helena Cabello y Ana Carceller, *Espai d' Art Contemporani de Castelló*, Castellón, 2000
- VVAA, *La Situación. Encuentros. Cuenca. Arte Español*, Boletines nº 1,2,3 y 4, Ricardo Cadenas, Horacio Fernández, Florencio Garrido, Vicente Jarque, Jaime Lorente, Ignacio Oliva, Gonzalo Puch, Gonzalo Rodríguez Cao, José A. Sánchez y Ángel González, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1993
- VVAA, *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 1 y 2*, editan Jesús Carrillo, Ignacio Estrella Noriega y Lidia García Meru para Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Barcelona-MACBA y Universidad Internacional de Andalucía- UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2005
- VVAA, *El aliento de lo local en la creación contemporánea*, Ignacio Castro, Editorial Complutense, Madrid, 1998
- VVAA, *Defining the nineties. Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles*, Bonnie Clearwater, *Museum of Contemporary Art, Miami*, 1996
- VVAA, *Mortality immortality?: The legacy of 20th-century art*, Miguel Angel Corzo, *The Getty Conservation Institute, Los Angeles*, 1999
- VVAA, *En torno al arte español contemporáneo. Ofelias y Ulises*, catálogo de dos

- exposiciones comisariadas por Rafael Doctor, Ediciones Bremen, Barcelona, 2001
- VVAA, *¿Qué hago yo aquí?*, Nº 1, El Perro, Asociación Cultural Artefacto, Madrid, 2002
- VVAA, *Situaciones*, Horacio Fernández, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999
- VVAA, *Situaciones*, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001
- VVAA, *Colectivos y Asociados*, Eva Grinstein y Alicia Murría, Instituto de la Juventud, Madrid, 2002
- VVAA, *Art at the Turn of the Millennium*, Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, Taschen, NY, 1999
- VVAA, *Drawing now: eight propositions*, Laura Hoptman, MoMA, NY, 2003
- VVAA, *Digital: Printmaking Now*, Marilyn S. Kusher, Brooklyn Museum of Art, New York, 2001
- VVAA, *New art*, Roxana Marconi, Diana Murph, Eve Sinaiko, Harry N. Abrams, New York, 1997
- VVAA, *Life/ Live. A cena artística no Reino Unido em 1996 novas aventuras*, Hans-Ulrich Obrist, Laurence Bossé, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1997
- VVAA, *Arquitecturas para el acontecimiento*, Martí Peran, Espai D'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2002
- VVAA, *Sin número, arte de acción*, Marta Pol i Rigau y Jaime Vallaure, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1996
- VVAA, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Norman Rosenthal, Royal Academy of Arts, Thames and Hudson en asociación con la Royal Academy of Arts, London, 1999
- VVAA, *Juan Ugalde. Parques naturales*, Virginia Torrente, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2003
- VVAA, *Encuentros de arte actual, red, arte y colectivos independientes en el Estado español*, Colectivo Transforma, Vitoria-Gasteiz, 1997
- VVAA, *S.O.S. Sumergin Emergin Art*, nº 4, Juan Ugalde, Madrid, 2003
- VVAA, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis, Akal, Madrid, 2001

- VVAA, *Fresh Cream. Contemporary Art in Culture*, Gilda Williams, Phaidon, Londres, 1998
- VVAA, *Fresh Cream. Contemporary Art in Culture*, Gilda Williams, Phaidon, New York, 2000
- VVAA, *Files*, Octavio Zaya, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2004
- VVAA, *Moving Pictures. Contemporary photography and video from the Guggenheim museum collections*, Guggenheim Museum, NY y Bilbao, 2003
- VVAA, *Audiovisual /Injuve 2001*, Instituto de la Juventud, Madrid, 2001
- VVAA, *Audiovisual/ Injuve 2002*, Instituto de la Juventud, Madrid, 2003
- VVAA, *Un mundo adolescente, Exit, imagen y cultura*, nº 4, 2001
- VVAA, *En equipo, Exit, imagen y cultura*, nº 7, 2002
- VVAA, *Warhol, Basquiat, Clemente. Obras en colaboración*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Aldeasa, Madrid, 2002
- VVAA, *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation, The Brooklyn Museum of Art, Des Moines Art Center & Independent Curators International, New York*, 2001
- VVAA, *Aprender entre iguales*, Monográfico, *Cuadernos de Pedagogía* 170, 1989, pp. 7-34
- VVAA, *Spain is different. Post-pop y la nueva imagen en España*, Generalitat de Valencia, 1999
- Wallace, Foster, “E unibus pluram”, en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Mondadori, Barcelona, 2001
- Weibel, Peter, “La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia”, en *Epifanía*, Marcel-lí Antúnez Roca para la fundación de Arte y Tecnología de Telefónica, edita Arte facto & ciencia, edición al cuidado de Claudia Giannetti, Madrid, 1999
- Wittgenstein, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós, Barcelona, 1992
- Wolfe, Tom, *Ponche de ácido lisérgico*, Anagrama, Barcelona, 1997
- Wolff, Janet, *La producción social del arte*, Istmo, Madrid, 1997